

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Fondée en 1859

DÉCEMBRE 1929

A PARIS — Boulevard Saint-Germain, N^o 106

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

A PARIS - 106, Boulevard Saint-Germain (VI^e) Danton 48-59

La GAZETTE DES BEAUX-ARTS, fondée par Charles Blanc, en 1859, a compté parmi ses directeurs et ses rédacteurs en chef Emile Galichon, Edouard André, Ch. Ephrussi, Louis Gonse, Philippe Burty, Alfred de Lostalot, Ary Renan, Roger Marx, Auguste Manguin, Emile Bertaux et Louis Réau. M. Théodore Reinach l'a dirigée jusqu'à sa mort. Publiée aujourd'hui sous la direction de M. Georges Wildenstein, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, elle embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (Architecture, Peinture, Sculpture, Gravure, Arts décoratifs, Musique).

Elle paraît en livraisons *mensuelles*, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors-texte.

COMITÉ DE PATRONAGE

MM. le Duc d'ALBE ;

ALBERT BESNARD, de l'Académie française, directeur de l'École nationale des Beaux-Arts ;

le Comte MOÏSE DE CAMONDO, membre du Conseil des Musées nationaux, vice-président de la Société des Amis du Louvre ;

S. CHARLETY, recteur à l'Académie de Paris ;

ROBERT JAMESON ;

R. KECHELIN, président du Conseil des Musées Nationaux ;

L. METMAN, conservateur du Musée des Arts décoratifs ;

E. POTTIER, membre de l'Institut, conservateur aux Musées nationaux, professeur à l'École du Louvre ;

le Baron EDMOND DE ROTHSCHILD, membre de l'Institut ;

G. R. SANDOZ, secrétaire général de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie, Vice-Président-Délégué de la Société de Propagation des Livres d'Art ;

CH. WIDOR, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

COMITÉ DE RÉDACTION

MM. SALOMON REINACH, membre de l'Institut ;

PAUL JAMOT, conservateur adjoint aux Musées nationaux ;

ANDRÉ JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Doucet) ;

LOUIS RÉAU, ancien directeur de l'Institut français de Saint-Petersbourg ;

GEORGES WILDENSTEIN, *directeur*.

BEAUX-ARTS

CHRONIQUE DES ARTS ET LA CURIOSITÉ

Depuis sept ans, l'ancien supplément d'actualité de la *Gazette des Beaux-Arts* est devenu une revue autonome, dirigée par Théodore Reinach et Georges Wildenstein, de 1922 à 1928.

Depuis la mort de Théodore Reinach (1928), *Beaux-Arts* paraît, sous la direction de Georges Wildenstein, en un fascicule mensuel de 32 pages abondamment illustré, donnant toute l'actualité artistique : acquisitions des musées français et étrangers, renseignements archéologiques, classements des monuments historiques, bibliothèques, ventes, expositions, d'Art ancien et moderne, livres d'Art, législation, Académies, sociétés savantes, revue des revues etc.

ERRATUM

Gravure hors texte : *Todomanggou, le jour de son avènement*, miniature du xii^e siècle par Toulsi.

Lire : « xvi^e siècle » au lieu de « xii^e siècle ».

ERRATA

The following errors have been discovered in the
proofs of the book, and are corrected in the
second edition. The errors are as follows:

Page 10. Line 1. "The" should be "The".

SOMMAIRE

	Pages
G.-H. EDGELL	
Le martyre du frère Pierre de Sienne et de ses compagnons à Tana, fresque d'Ambrogio Lorenzetti	307
F. DE MÉLY	
De Kaboul au Yucatan. L'art précolombien au Mexique	312
LOUIS RÉAU	
Les Primitifs de la collection Dard, au musée de Dijon	335
W. DEONNA	
Un relief de Jean Goujon à Genève	357
Bibliographie	372

DEUX GRAVURES HORS-TEXTE :

Todomanggou, le jour de son avènement, miniature du XII^e siècle, par Toulsi
(Collection Demotte) : rotogravure.

La Sibylle de Tibur annonçant à l'Empereur Auguste la naissance de Jésus, par
Conrad Witz (Collection Dard) : rotogravure.

ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

Il ne sera rendu compte que des ouvrages dont un exemplaire aura été envoyé,
impersonnellement, à M. le Directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*

TARIF DES ABONNEMENTS

à la *GAZETTE DES BEAUX-ARTS* et à *BEAUX-ARTS* réunis

ÉDITION ORDINAIRE

PARIS ET DÉPARTEMENTS	- - - - -	180 fr.
ÉTRANGER :	{ Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm	210 fr.
	{ Autres Pays	230 fr.

ÉDITION D'AMATEUR

PARIS ET DÉPARTEMENTS	- - - - -	280 fr.
ÉTRANGER :	{ Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm	310 fr.
	{ Autres Pays	340 fr.

*(Cette édition spéciale contient, en ce qui concerne la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, une double
suite des planches tirés en hors-texte, avant et avec la lettre).*

Toute la correspondance concernant la rédaction doit être adressée à
M. le DIRECTEUR.

Toute la correspondance concernant l'administration doit être adressée à
M. l'ADMINISTRATEUR.

COLLECTION AUGUSTE-DORMEUIL

Objets d'Art et d'Ameublement

FAIENCES ET PORCELAINES

*Italiennes, Hispano-Mauresques, Rhodes, Rouen,
Strasbourg, Chine et Japon*

ÉMAUX DE LIMOGES - IVOIRES - VITRAUX - ARMES
BRONZES - CUIVRES - OBJETS VARIÉS

PENDULES, MEUBLES ET SIÈGES

*En bois sculpté, Marqueterie et Acajou
des XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècles, Empire et de style*

SIÈGES - ÉCRANS - PARAVENTS - LITS
garnis d'ancienne tapisserie au point

TAPISSERIES ANCIENNES

des Flandres et d'Aubusson

IMPORTANTE TAPISSERIE DES FLANDRES DU XVI^e SIÈCLE
tissée d'or et d'argent

PANNEAUX EN TAPISSERIE AU POINT

BRODERIES - ÉTOFFES

*dépendant de la succession de M^{me} Auguste-Dormeuil
et provenant du château de Croissy
et d'un hôtel particulier à Paris*

Vente : Hôtel Drouot, Salles nos 5 et 6 réunies

les jeudi 5, vendredi 6 et samedi 7 décembre 1929, à 2 h.

Commissaire-Preneur :

M^e LAIR DUBREUIL, 6, Rue Favart, PARIS

Experts :

M. Henri LEMAN, Expert près le Tribunal Civil
37, Rue Laffitte

M. Georges B.-LASQUIN, 6, Rue Rodier

EXPOSITION PUBLIQUE

le MERCREDI 4 DÉCEMBRE 1929, Salles 5 et 6 réunies, de 2 h. à 6 h.

Succession de M^{me} la comtesse ODON DE MONTESQUIOU-FEZENSAC

OBJETS D'ART

DU XVI^e AU XVIII^e SIÈCLE

TABLEAUX - AQUARELLES - DESSINS

PASTELS - GOUACHES

Anciens et Modernes

PORCELAINES ANCIENNES ET MONTÉES EN BRONZE

Objets Variés

BRONZES D'AMEUBLEMENT — PENDULES

des XVII^e, XVIII^e siècles et Empire

SIÈGES ET ÉCRANS DES XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES

MEUBLES ANCIENS

du XVI^e siècle au Premier Empire

TAPISSERIES D'AUBUSSON

des XVII^e et XVIII^e siècles

Provenant du château de COURTANVAUX (Sarthe)

Première vente :

GALERIE GEORGES PETIT

les lundi 9, et mardi 10 décembre 1929, à 2 heures

Commissaire-Preneur :

M^e F. LAIR DUBREUIL, 6, Rue Favart

Experts :

Pour les tableaux et dessins :

M. Jules FERAL

7, Rue Saint-Georges, 7

Pour les meubles et objets d'art :

M. Georges B.-LASQUIN

6, Rue Rodier, 6

PARIS

EXPOSITIONS :

Particulière, le samedi 7 décembre, de 2 h. à 6 h.

Publique, le dimanche 8 décembre, de 2 h. à 6 h.

OBJETS D'ART

et d'Ameublement

Des XVII^e et XVIII^e siècles

GOUACHES — TERRES CUITES — BRONZES — CÉRAMIQUE

MEUBLES

ET SIÈGES ESTAMPILLÉS

Deux Salons par G. JACOB

TAPISSERIES ANCIENNES

Beauvais, Gobelins

Paris, Aubusson, Flandres

APPARTENANT A DIVERS AMATEURS

Vente : GALERIE GEORGES PETIT, 8, Rue de Sèze

le Vendredi 13 Décembre 1929, à deux heures

Commissaire-Preneur :

M^e F. LAIR DUBREUIL, 6, Rue Favart

Expert :

M. Georges B.-LASQUIN, 6, Rue Rodier

Expositions :

Particulière : Le Mercredi 11 Décembre 1929, de deux heures à six heures

Publique : Le Jeudi 12 Décembre 1929, de deux heures à six heures

Société des Amis de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris

(Fondation Doucet)

La BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS contient la plus complète réunion de livres sur l'histoire de l'art qui ait jamais été formée. Sa fréquentation est indispensable aux amateurs, aux érudits, aux artistes.

La SOCIÉTÉ DES AMIS DE LA BIBLIOTHÈQUE a été créée pour aider la Bibliothèque et ses lecteurs.

Entre autres avantages, les membres de la *Société des Amis de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie* reçoivent le *Répertoire d'Art et d'Archéologie* (dépouillement méthodique des revues d'art du monde entier) pour 50 fr. au lieu de 80 fr. par an.

Les membres actifs de la Société (cotisation 100 fr. par an) entrent gratuitement à la Bibliothèque.

La cotisation des membres adhérents (30 fr. par an) est déduite du droit d'entrée à la Bibliothèque.

Notice envoyée sur demande adressée à M. le Secrétaire général, 11, rue Berryer.

LES BEAUX-ARTS

A PARIS - 39, RUE LA BOÉTIE (VIII^e)

L'ART FRANÇAIS

Collection dirigée par GEORGES WILDENSTEIN



GIRARDON

Par Pierre Francastel

Récompensé sur le prix Charles Blanc (Académie française 1929)

Volume in-4^o raisin (32 × 25), de 170 pages. Tout l'œuvre connu de l'artiste en 64 pages d'illustration, 93 héliogravures. Prix de l'exemplaire ordinaire : 150 fr.

En vente aux Éditions G. VAN OEST, rue du Petit-Pont, 3 et 5, à Paris (V^e)

Déjà parus :

GERMAIN PILON
LES LEMOYNE



En préparation :

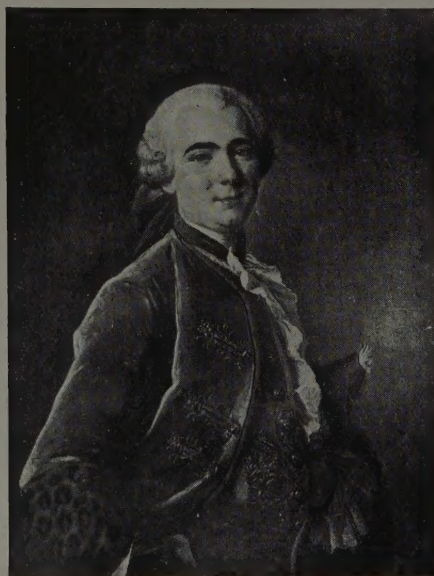
HOUDON
Par Paul Vitry

LES BEAUX-ARTS

A PARIS - 39, RUE LA BOÉTIE (VIII^e)

L'ART FRANÇAIS

Collection dirigée par GEORGES WILDENSTEIN



LOUIS TOCQUÉ

Par M. le Comte Arnould Doria

Volume in-4^o raisin (32×25), de 274 pages. *Tout l'œuvre connu* de l'artiste en 86 pages d'illustration, 149 héliogravures. Prix de l'exemplaire ordinaire : 200 fr.

En vente aux Éditions G. VAN OEST, rue du Petit-Pont, 3 et 5, à Paris (V^e)

Déjà parus :
LANCRET, LA TOUR



Déjà parus :
PATER, GIRARDON

LES BEAUX-ARTS

A PARIS - 39, RUE LA BOETIE (VIII^e)

L'ART FRANÇAIS

Collection dirigée par GEORGES WILDENSTEIN

L'ART EN NORMANDIE

Par Georges Huard

Archiviste-Paléographe, Bibliothécaire à la Bibliothèque nationale
Prix Bordin 1929 (Académie des Beaux-Arts)

Volume in-4^o raisin (25 × 32,5)

de 274 pages

dont 126 pages d'illustration

272 héliogravures

PRIX

DE L'EXEMPLAIRE ORDINAIRE :

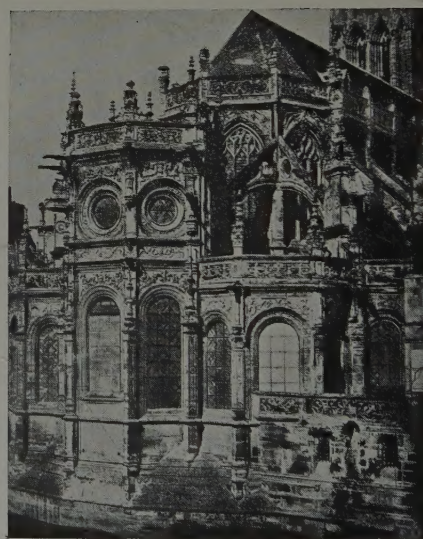
225 fr.

En vente

aux Éditions G. VAN OEST,

rue du Petit-Pont, 3 et 5,

à Paris (V^e)



En préparation :

L'ART EN PROVENCE

Par Robert Doré



Déjà paru :

LES CHATEAUX
DE LA RENAISSANCE

LES BEAUX-ARTS

A PARIS - 39, RUE LA BOÉTIE (VIII^e)

L'ART FRANÇAIS

Collection dirigée par GEORGES WILDENSTEIN



J.-B. PATER

Par M^{lle} Ingersoll-Smouse

Docteur de l'Université de Paris

Volume in-4^o raisin (32×25), de 224 pages. Tout l'œuvre connu de l'artiste en 116 pages d'illustration, 230 héliogravures. Prix de l'exemplaire ordinaire : 200 fr.

En vente aux Éditions G. VAN OEST, rue du Petit-Pont, 3 et 5, à Paris (V^e)

En préparation :

CHARDIN, MANET
FRAGONARD



Déjà parus :

LANCRET, par G. Wildenstein
LA TOUR, par A. Besnard

GALERIE LURATI MILANO

6, Via San Tomaso

GRANDE VENTE AUX ENCHÈRES DE LA **Collection Max Bondi**

POUR LE COMPTE DES CRÉANCIERS DE LA FAILLITE



Chefs-d'œuvre de la peinture italienne et étrangère du XIV^e au XVIII^e siècle (Daddi, Orcagna, Matteo di Giovanni, Gentile da Fabriano, Sano di Pietro, Eusebio da S. Giorgio, Jacopo del Sellaio, Carbone, Bosch, etc.)

Meubles de style, Faïences, Sculptures, Tapisseries, Orfèvrerie, Argenterie, etc.



Exposition : du 2 au 8 décembre 1929.

—

Vente : du 9 au 17 décembre 1929.

Envoi sur demande du Catalogue richement illustré - 15 quatrchromies et 50 reproductions de luxe



LE

MARTYRE DU FRÈRE PIERRE DE SIENNE ET DE SES COMPAGNONS A TANA

FRESQUE D'AMBROGIO LORENZETTI

IL y a dans l'église de Saint-François, à Sienne, une fresque qui représente le martyre de plusieurs moines franciscains. L'œuvre n'est ni signée ni datée, mais elle est attribuée par tous les critiques à la main d'Ambrogio Lorenzetti (1). Les documents prouvent que la fresque fut peinte en 1331 (2). Elle ne présente donc aucun problème de date ou d'attribution, mais la vraie difficulté se trouve dans le sujet lui-même. Dans tous les guides et dans tous les livres de savants l'œuvre est intitulée : « Martyre de moines franciscains à Ceuta ». Il est difficile de savoir pourquoi l'événement est considéré comme ayant lieu à Ceuta dans l'Afrique du Nord. Il y a une inscription latine en bas de la fresque :

*Protege, Petre, Senis, o martir primum Senensis,
Semper ab offensis protege, Petre, Senis.*

c'est-à-dire :

*Protège Sienne, ô Pierre, premier martyr de Sienne,
Protège toujours Sienne de tout mal, ô Pierre.*

La clef du sujet se trouve, il me semble, dans ce distyque. Vers le commencement de l'an 1321 des missionnaires arrivèrent à Tana, dans l'île de Salsette,

(1) Sur la liste de M. Berenson dans son *Central Italian Painters*, publiée en 1909, la fresque est attribuée à Pietro Lorenzetti, frère d'Ambrogio ; mais l'auteur après l'avoir étudiée à nouveau a changé d'avis, et l'attribue maintenant à Ambrogio, d'accord avec tous les autres critiques.

(2) Voy. R. Van Marle, *Italian Schools of Painting*, vol. II, p. 385.

non loin de Bombay, aux Indes. Le chef de la mission était un nommé Jourdain de Séverac, dominicain français. Il avait pour compagnons les franciscains Thomas de Tolentino, Jacques de Padoue et Pierre de Sienne, et un frère lai franciscain, le Géorgien Démétrius de Tiflis, comme interprète (1). A Tana la mission se divisa et le frère « Jordanus », qui parlait persan mieux que les autres,



Chehé Anderson.

Fig. 1. — Ambrogio Lorenzetti, *Martyre des Franciscains en Orient*.

Fresque de San Francesco de Sienne.

alla seul à Baruch en Gujerat pour visiter une colonie de chrétiens nestoriens qui s'y trouvait. A Baruch, le frère Jourdain reçoit la nouvelle de l'arrestation de ses compagnons. Inquiet de leur sort, et espérant les sauver par sa connaissance de la langue persane, il retourne en hâte à Tana où il arrive le 7 avril 1321,

(1) Voir C. R. Beazley, *The Dawn of Modern Geography*, Oxford, 1906, vol. III. p. 215. L'auteur cite une lettre du Frère Jordanus qui se trouve à la Bibliothèque Nationale, à Paris, n° 5006, p. 182, r° et v°.

pour apprendre que les quatre moines franciscains avaient déjà été victimes du fanatisme musulman.

Ces événements avaient eu lieu dix ans avant l'achèvement de la fresque d'Ambrogio. Quand la nouvelle en arriva en Italie, elle fit grande impression, surtout parmi les membres de l'ordre de Saint-François. Le martyre de ces « hérauts de Dieu » fut considéré comme une des gloires de l'ordre. Il est donc presque certain que la fresque d'Ambrogio, dans l'église franciscaine, représente non le martyre des moines à Ceuta, mais le martyre des quatre moines à Tana, aux Indes. Autrement, il serait difficile d'expliquer l'inscription avec son invocation à Pierre de Sienne, martyr de Sienne. Il est également significatif qu'il y ait quatre moines représentés dans la fresque, et il est naturel que l'église franciscaine de Sienne ait voulu glorifier son fils, Pierre de Sienne, qui fut martyrisé avec les autres pour la gloire de Dieu et de son ordre franciscain à Sienne.

Le sujet offre un intérêt spécial à cause de la manière dont sont représentés les bourreaux. L'artiste a cherché à donner un aspect oriental à la scène. Il est peu probable, presque impossible, qu'Ambrogio ait jamais visité l'Orient. Néanmoins, l'aspect des Orientaux et même des Chinois lui était familier. Tous les savants qui ont écrit sur la peinture siennoise ont remarqué des analogies frappantes entre la technique de cette école et celle de l'art oriental, mais les critiques hésitent à attribuer ces analogies à une influence directe et à un réel contact entre l'art siennois et l'art oriental (1). Ce contact est possible et même probable, si nous nous reportons à la fin du XIII^e et au commencement du XIV^e siècle. Tout le monde sait que les Polo ont voyagé en Chine vers la fin du XIII^e siècle. Mais bien des gens ignorent qu'il y eut beaucoup d'autres Italiens qui s'y rendirent pendant la première moitié du XIV^e siècle. Bien



Cliché Anderson.

Fig. 2. — Ambrogio Lorenzetti.

Martyre des Franciscains en Orient (Détail).

(1) Exception faite du livre érudit de M. Gustave Soulier, *Les influences orientales dans la peinture toscane*, Paris, 1924.

peu connaissent le livre que Pegolotti, banquier de la maison Bardi, à Florence, écrivit sur un voyage à Pékin. La sécheresse même de ce livre le rend intéressant. L'auteur parle des poids et des mesures ; il dit que la nourriture est très bonne, mais seulement si l'on emploie une cuisinière chinoise. Il dit qu'il ne faut pas se fâcher, à la frontière de la Chine, quand les autorités vous enlèvent toute votre monnaie d'or et d'argent et vous remettent en échange de la monnaie de papier, parce qu'avec du papier on peut en Chine acheter des choses aussi facilement qu'en Occident avec de l'or ou de l'argent. En somme, son livre est une espèce de Baedeker commercial (1). D'autre part, Giovanni di Monte Corvino, au commencement du xiv^e siècle, était évêque catholique du diocèse de Pékin. A sa mort, son successeur fut un certain André de Pérouse. Giovanni di Monte Corvino prétend avoir baptisé le Grand Khan. Il est bien possible qu'il l'ait fait, mais il est permis de douter des résultats de ce baptême. Comme nous l'avons vu, il y avait également des prêtres en Orient, et le plus fameux d'entre eux fut peut-être le frère Odoric de Frioul.

Pendant que les Occidentaux pénétraient en Orient, des Orientaux venaient en Occident. Le plus célèbre parmi ces derniers fut un certain Ibn-bar-Sauma, chrétien nestorien de Pékin. Il se rendit d'Orient à Jérusalem et de Jérusalem à Rome, où il fut reçu en audience par le pape. De Rome, il traversa en 1287 la province qu'il a appelée Tuzcan (la Toscane). Deux ans après, Duccio avait déjà peint la *Madonna Ruccellai* pour l'église de Santa Maria Novella, si vraiment, comme je le crois, il est l'auteur de ce panneau très discuté. Ibn-bar-Sauma passa en France, où le roi lui accorda une audience ; plus tard il eut une entrevue avec le roi d'Angleterre ; cette dernière eut lieu probablement à Bordeaux et non à Londres. De France, il retourna en Italie, puis à Jérusalem, et finalement à Pékin. Au cours de ce dernier voyage, son chemin se croisa avec celui de Marco Polo qui, lui, revenait d'Orient pour la seconde fois. L'hypothèse d'une influence directe de l'Orient sur l'art de Sienne est donc vraisemblable. Ceci se passait après l'avance des Turcs Seldjoucides, après la conversion des territoires des Tatars à l'Islam, et surtout après la chute des empereurs mongols, hospitaliers et accueillants envers les étrangers, après quoi les communications entre l'Orient et l'Occident furent rompues et oubliées jusqu'à l'ouverture des communications maritimes au xvi^e siècle.

La fresque d'Ambrogio a une importance particulière en ce qu'elle témoigne des influences de l'Extrême-Orient. La composition est pleine de personnages de type tatar, avec des détails qui suggèrent des affinités persanes. Naturelle-

(1) Voy. Beazley, *op. cit.*, III, p. 324.

ment l'artiste en cherchant à faire régner dans sa fresque une ambiance exotique, a confondu des types et des détails tels que les armes, du Proche-Orient et de l'Extrême-Orient. Les particularités les plus intéressantes sont celles du groupe de personnages situé à gauche. Ceux-ci sont de type tout à fait étranger. Un des hommes est revêtu d'une armure qui semble persane ou turque. Détail plus intéressant encore, on voit au fond un personnage qui aux yeux d'un Occidental se révèle avec évidence comme chinois. L'auteur du présent article a eu l'occasion d'interroger à ce sujet l'un de ses élèves de l'université de Harvard, qui lui-même était chinois. L'étudiant répondit après examen que le personnage en question n'était pas chinois, mais à coup sûr thibétain. Voilà qui augmente encore l'intérêt de cette figure. Or, il est absolument impossible pour un artiste de reproduire par le dessin des types ethnographiques d'après une simple description. Ambrogio avait donc vu un Chinois, et, puisqu'il n'avait jamais voyagé en Chine lui-même, il avait du voir un Chinois en Toscane. S'il y avait en Toscane des Chinois assez connus pour être pris pour modèles par des artistes, il est encore plus probable qu'on y trouvait également des œuvres d'art orientales, apportées par des Orientaux ou par des Occidentaux qui avaient voyagé en Orient. La fresque d'Ambrogio n'est qu'une preuve, parmi des milliers d'autres, de l'influence de l'Orient sur l'art siennois, mais c'est une des plus intéressantes et des plus frappantes.

G. H. EDGELL

DE KABOUL AU YUCATAN

L'ART PRÉCOLOMBIEN AU MEXIQUE

IL y a trois ans, j'avais reçu de Périgueux une tuile décorée d'une figure radieuse, trouvée dans les dragages de l'Isle ; elle me parut mérovingienne. Quand je l'apportai à mes confrères des Antiquaires de France, on la jugea d'abord fautive ; on en est revenu. Son étude m'entraîna, pour commencer, vers Antioche, car je croyais y avoir reconnu un *ectypon* de la tuile d'Abgare, célèbre dans les origines du Christianisme, puis à travers l'Asie, jusqu'à Tokto, non loin de Si-ngnan-fou, colonie de Nestoriens, dans la boucle du Fleuve Jaune, où je rencontrai une tuile, mais alors de stylisation chinoise, qui s'en rapprochait énormément ; elle venait d'être exposée par M. Wannieck au Musée Cernuschi. Je publiai alors un petit volume où je montrai, avec une carte sino-latine fort ancienne, avec le *Codex Cumanicus*, dictionnaire de conversation, en quatre langues latino-asiatiques, ayant appartenu à Pétrarque, la route suivie par les artistes, les voyageurs, les commerçants d'Occident, pour gagner la Chine, pendant tout le haut Moyen Âge, et je l'intitulai : *De Périgueux au Fleuve Jaune* (1).

L'Exposition des Arts anciens de l'Amérique, au Pavillon de Marsan, en 1928, nous a révélé une série de petits monuments, d'une technique aussi étrange que surprenante, manifestant des rapports avec l'Orient absolument insoupçonnés. Encore une fois, je me suis laissé entraîner du Yucatan vers l'Asie, par des objets d'art, par des textes, par des rapprochements photographiques qui peuvent, je crois, autoriser aujourd'hui des hypothèses fort anciennes, fort combattues dans leur temps, mais encore plus oubliées ; elles trouveront là des éléments de réhabilitation. Et comme des bijoux même, ainsi qu'on va le voir, permettent des comparaisons inattendues, le titre de ces lignes : *De Kaboul au Yucatan*, ne doit pas paraître paradoxal.

(1) Paris, Geuthner, 1927. in-4, une carte et 20 pl.

Des dates, il faut je crois se garder ici d'en donner. Quand je lis que M. Mena (1), directeur du Musée de Mexico, parle, d'après la précession des équinoxes, pour une civilisation mexicaine déjà très évoluée, de plus de quatre millénaires, je me souviens qu'en 1878 — il y a donc cinquante et un ans — j'avais étudié (2) d'après l'astronomie chaldéenne, la marche de la civilisation vers l'Ouest ; j'étais même arrivé à des conclusions astronomiques et mathématiques plus lointaines que M. Mena. Mais qu'en savons-nous réellement, qu'en saurons-nous jamais ? Aussi je crois qu'il faut, dans l'histoire de la civilisation précolombienne de l'Amérique, se borner à de larges périodes. Le *Catalogue* de l'Exposition les indique : nous ne pouvons mieux faire que de les lui emprunter.

Au-dessus du sol géologique, on trouve tout d'abord la civilisation tarasque, dite « archaïque », sur la côte du Pacifique. Puis viennent les Nahuas, de 4800 ans av. J.-C. jusqu'au XII^e siècle apr. J.-C. Les Zapotèques suivent, dans l'État de Oaxaca, puis les Mixtèques, les Totonagues, enfin, au sud du Mexique, les Mayas, qu'on soupçonne d'origine orientale. Mais tant qu'on n'aura pas pénétré la langue de ces peuples, qu'on n'aura pas déchiffré les hiéroglyphes de leurs inscriptions, nous n'aurons que de grandes lignes, qui ne permettent de faire qu'un classement très large.

Je ne pense pas qu'il soit trop tard pour livrer, après douze mois, la moisson d'une année de recherches passionnantes. Mais en commençant, je tiens à dire



Fig. 1. — Coupe, civilisation des Pueblos.
(Musée du Cinquantenaire, Bruxelles.)

(1) La théorie de MM. R. Mena et F. Mille, publiée dans la *Revista de Revistas* (13 mars 1927), repose sur l'étude de l'axe de la galerie de la cime de la Pyramide du Soleil, à San Juan de Teotihuacan. Cet axe vise un point, placé au-dessous du pôle, où passe *Alpha* du Dragon, tandis qu'à 26° 16', hauteur égale à l'angle qui sous-tend l'axe du passage (considéré comme un véritable télescope), passe, au-dessus, la constellation si brillante des Pléiades.

Ces dernières, soumises à la loi de la précession des équinoxes, ont alors permis de déterminer, dans le temps et dans l'espace, « comme avec une horloge », que le passage simultané de l'*Alpha* du Dragon et des Pléiades sur le même méridien, qui n'avait eu lieu, en aucune des dix mille années antérieures, s'est produit en 2170 av. J.-C. Nous avons ainsi, m'écrit-il, la date de la construction de la Pyramide.

(2) *Bullet. de la Société d'archéologie d'Eure-et-Loir*, 1880, pp. 10-19.

combien elles ont été facilitées par l'amabilité du D^r Rivet, directeur du Musée ethnographique du *Trocadéro*, qui a mis très aimablement à ma disposition, en m'aidant de ses conseils, les richesses de la bibliothèque de la Société des Américanistes de Paris, et aussi par celle de ses collaborateurs, MM. Rivière et Champion. Ils voudront bien trouver ici l'expression de ma gratitude.

Cette petite coupe de terre blanche non émaillée, à décor noir de manganèse (N^o 29 du *Catalogue*), mesurant 0^m19 de diamètre, a été l'occasion de cette étude ; elle a été prêtée par le Musée du Cinquantenaire de Bruxelles, et classée comme appartenant à la civilisation des Pueblos. Le *Catalogue* nous apprend



Fig. 2. — Vase néolithique chinois.
(Coll. Wannieck.)

qu' « au Sud-Ouest des Etats-Unis, on trouve des ruines dites Pueblos, construites au flanc de hautes falaises, où elles affectent la forme de cubes superposés. A l'extrémité de ces anciennes habitations, on a mis au jour de nombreux vestiges archéologiques, notamment des poteries polychromes d'une très grande pureté de style. »

Reste à savoir de quelle époque datent ces Pueblos ; mais, en vérité, la décoration de cette coupe n'est ni polychrome ni géométrique. Sa matière mince est d'une pureté exquise ; sa technique artistique est différente non seulement des autres poteries précolombiennes, mais même de tout ce que nous connaissons dans l'histoire de l'art.

Comme nous sommes ici sans aucun point de repère dans le temps et dans l'espace, toutes les orientations sont autorisées. Je trouve là, tout d'abord, un sentiment artistique d'inspiration orientale (je me sers volontairement du terme le plus imprécis). Le décor ne serait-il pas une stylisation de caractères coufiques ? J'interroge immédiatement M. Flury, de Bâle, la grande autorité en ce domaine, sans lui donner — intentionnellement, — aucun détail ni sur l'objet, ni sur la matière, ni sur sa provenance. Une aimable et savante réponse fit justice de cette directive ; elle concluait : « le motif compliqué de la coupe est probablement d'origine purement ornementale ».

M. Flury me rappela plus tard que les ornements de l'art de l'ancienne Amérique, car je lui avais indiqué l'origine de la coupe, furent souvent comparés à ceux de l'art asiatique, et que Strzygowski avait même parlé du « *Kunstkreis des Stillen Ozeans* ». Il ajoutait enfin que le décor de la coupe pourrait se rapprocher de certains documents chinois, « si vous en avez trouvé ».

J'interrogeai alors les bijoux qu'on appelle scythes, l'orfèvrerie dite barbare, hongroise, franque, irlandaise même, car tout, en cet art, se tient étroitement, venant probablement d'un centre sibéro-asiatique, simplement soupçonné ; mais je n'y trouvai rien. J'ai eu un moment d'espoir, quand j'ai pu examiner certaines poteries néolithiques chinoises (remontant à plusieurs millénaires), rapportées du lac Khokhonor en 1927, par le D^r Anderson, et dont, grâce à M. Wannieck, je puis reproduire le plus précieux échantillon, aujourd'hui dans une collection anglaise. Mais si la matière et la technique présentent quelques analogies, combien plus lourde en est la décoration, quoique non dépourvue d'élégance dans sa grande simplicité. Je désespérais, quand la poursuite à travers les âges m'amena aux fouilles de Suse, devant les pièces délicates extraites par J. de Morgan de tranchées recouvertes de vingt-cinq mètres de débris et de sable superposés (1). Et je trouvais, silhouetté sur un gobelet d'une argile blanche,

onctueuse, avec une décoration au manganèse, ce dessin, stylisation préélamite, nous dit Morgan, du bouquetin, l'antilope des vases égyptiens de la troisième dynastie (vers le deuxième millénaire av. J.-C.). N'est-ce pas exactement l'entrelacs de notre coupe, exécuté par un artiste qui ne comprit assurément pas la stylisation proto-élamite ? Il est même amusant d'observer là le nez légèrement relevé de l'animal et la petite ligne dépassant l'avant-train, qui semble figurer le sabot du bouquetin. Mais n'exagérons pas et constatons simplement l'identité des deux dessins. S'il est vrai, comme l'écrivait de Morgan à propos des haches en pierre, dans une lettre publiée il y a quelque temps par la *Revue Archéologique* (1929, I, p. 174), qu'« il est bien probable que deux hommes différents ont

(1) J. de Morgan, *L'Humanité aux temps préhistoriques*. Paris, Renaissance du Livre, 1921, in-8 (fig. 119).

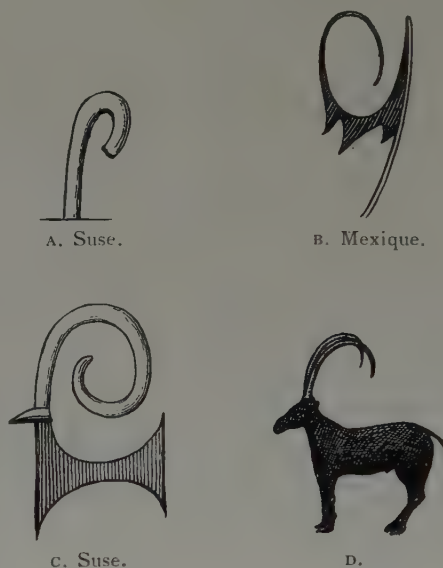


Fig. 3 — Stylisations du bouquetin.

pu tailler un caillou de même manière sans s'être entendus à l'avance », la stylisation artistique absolument identique d'un animal, par deux fantaisies différentes, ne saurait être l'effet d'une association d'idées fortuites. Et je crois l'avoir montré dernièrement aux Antiquaires, en parlant de la stylisation invraisemblable de la figure du Christ sur la tuile d'Abgare, figure transformée en Chine en celle d'un petit derviche tourneur : la suite des images ne saurait laisser aucun doute à ce sujet (1). Ici, nous n'avons qu'un seul rapprochement à faire, un seul stade à parcourir, mais quel lien unit les deux dessins ? N'anticipons pas.

Pendant que j'écris ces lignes, M^{me} Amélia Hertz publie dans la *Revue archéologique* (1929, I, p. 217) une étude sur *le Décor des Vases de Suse*. Dans la poterie à décoration monochrome, que l'on découvre dans les plus anciennes couches et qu'elle appelle non seulement préélamite, mais anzanite, elle regarde comme des pictographies, c'est-à-dire des illustrations mnémotechniques en usage aux époques où l'écriture n'avait pas encore atteint son développement, les représentations d'animaux stylisés sur des vases rituels ; elle les compare aux *Tonalamatl* mexicains, « *Livre des Soleils et des Jours* », au *Codex Borgianus*, et quand elle rencontre un *bouquetin*, un chien, un aigle, elle y voit des hiéroglyphes représentant des dieux. « Chaque animal finit ainsi par devenir un ornement plus ou moins simple. Du *bouquetin*, par exemple, restent les cornes enroulées, ou deux triangles curvilignes. Le bouquetin, ainsi simplifié, comme image du dieu est probablement son hiéroglyphe. Ces représentations stylisées ne sont autre chose que des signes d'une écriture qu'on pourrait déjà qualifier de cursive (n° 224) ».

N'est-ce pas ce qu'il m'a semblé voir sur la copie mexicaine, quand j'écrivais à M. Flury pour lui demander la signification de « cet ornement cursif », qui me rappelait la coupe orientale de l'Hôtel de Ville de Saint-Antonin, où se trouve trois fois, en coufique décoratif, l'invocation *El Youmsi* (le bonheur) (2).

Tout à côté se trouvait une petite statuette de terre cuite, ainsi décrite au *Catalogue* : « 286. Femme tenant son enfant sur le dos. La tête est reportée sur la poitrine. H. 0^m095. Civilisation Maya. — Musée du Trocadéro, N° 45815 ».

Je me permettrai de n'être pas d'accord avec le *Catalogue*. La tête n'est pas « reportée sur la poitrine ». C'est un des *Monstres*, que j'ai étudiés naguère dans le *De Monstris chinosis* (3), un Sternophtalme, dont nous trouvons la première

(1) *Société des Antiquaires de France*, 22 mai 1929.

(2) Mély, *Antiquaires de France, Bullet.* 1925, p. 189, gr. p. 193, et 1926, p. 153, gr. p. 154.

(3) *Revue Archéologique*, 1897 (2), p. 353.

mention dans le *Prométhée* d'Eschyle, cité plus tard par Strabon (1). Comment se fait-il que nous trouvions cette petite représentation d'un mythe essentiellement grec dans les vitrines d'une exposition américaine précolombienne ?

Mais voici une tête d'un réalisme impressionnant, que le *Catalogue* mentionne ainsi : « 1035. Tête humaine creuse. Blanc et rouge. Terre cuite. H. 0^m17. Etat d'Oaxaca. — Musée de Mexico ».

Est-il possible d'avoir un moment d'hésitation ? Nous avons ici un Mandchou, Oven Niéou-tche, type indo-gangétique, abâtardi par des mélanges mongols et tartares, qu'on ne retrouve plus guère dans sa pureté que dans quelques familles de bonzes du Grand Kinghan, entre le fleuve Amour et la côte chinoise du Pacifique, me dit le Docteur Hautechaud, qui a visité ce pays. Et cette oreille au lobe grossier, tombant, percé, nous l'avons vue hier au Musée



Fig. 4. — Sternophthalme.
Terre cuite.
Civilisation maya.
(Trocadéro.)



Fig. 5. — Tête de Mandchou Oven Niéou-tche.
(Musée de Mexico.)

Guimet, dans les admirables sculptures de l'Afghanistan exposées par la mission Jules Barthoux (1929). Comment encore cette tête orientale se trouve-t-elle dans les fouilles de l'état de Oaxaca, où, comme nous l'avons dit, les Zapotèques succédèrent, avant l'ère chrétienne, aux Nahuas, avant les Mayas ?

Et, tout proche, voici des bijoux, où l'on reconnaît ces oiseaux au long col, au gros bec, peints sur des vases mexicains, dont le nom étrange, *Macaws*, *Macao*, doit être retenu : c'est en réalité la stylisation des perroquets qu'on retrouve dans les orfèvreries du centre de l'Asie, du

(1) C'était une peuplade fabuleuse, qui, avec les Pygmées, les Monocules, habitait des pays inconnus, au delà des Monts de la Lune. Elle n'avait pas de tête, mais les yeux, le nez, la bouche étaient sur leur poitrine : *Sternon* (poitrine), *ophthalmos* (œil).



Fig. 6. — Fibule (art scythe)
découverte en Champagne en 1925.

bien aujourd'hui elle me semble encore plus précieuse, grâce à un rapprochement qui n'est, en réalité, plus tout à fait inattendu puisque, dans la *Revue Archéologique* (1929, p. 205), M. S. Reinach nous montre une tête, — de perroquet, dit-il, — ciselée sur le cou du cerf d'or, découvert en 1928 à Zoldhalompuszt, près de Miskole, en Hongrie, dont il serait si nécessaire, dès lors que nous pouvons aujourd'hui en soupçonner les conséquences, de déterminer et le sens symbolique ou totémique, et les origines. Car les perroquets ne furent jamais, que je sache, oiseaux de Scythie.

Dès 1900, dans le *Galop dans l'art*, M. S. Reinach avait déjà étudié ces

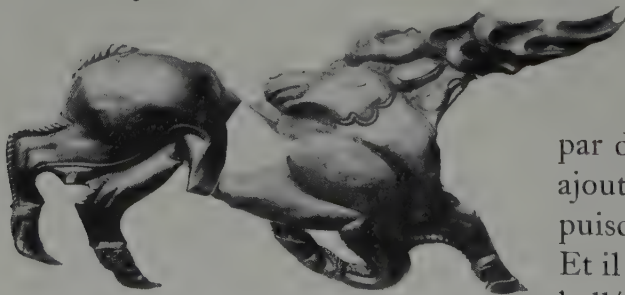


Fig. 8. — Le cerf d'or de Zöldhalompuszt.

Nord et du Centre de l'Europe, que nous appelons barbares. Il faut en rapprocher cette fibule si intéressante, un des plus curieux bijoux de cette série que j'ai rencontrés. Découverte il y a quatre ans en Champagne, achetée pour quelques francs à celui qui l'avait découverte, ses possesseurs successifs la firent monter rapidement à des prix prohibitifs pour moi : 75 dollars, au moment où le dollar valait 30 francs. J'ignore ce qu'elle est devenue ; mais je puis au moins en donner une photographie faite à l'époque où on me l'apporta. Com-



Fig. 7. — Macaws
d'après
des vases précolombiens.

perroquets, à l'occasion de la découverte du cerf d'or de Smiela, trouvé dans la région du Dnieper, dont les andouillers se terminent par des têtes de *perroquets*. Cependant il ajoutait : « ce ne sont pas des oiseaux, puisque les oreilles sont apparentes ». Et il opinait pour l'évolution du griffon hellénique décoratif à l'oiseau de proie employé de même façon. Mais non,

l'oiseau ici n'a pas d'oreilles. C'est bien un perroquet, un *Cacatoes cristatus*, aux formes ramassées, à la queue courte, aux ailes médiocrement développées, au bec robuste, à la tête surmontée d'une huppe. Les cacatoès vivent en Nouvelle Guinée, aux Philippines, dans la Micronésie ; il n'est donc pas surprenant de les retrouver quelque peu déformés dans des bijoux asiatiques, scythiques, barbares, dont les origines sont si obscures.



Fig. 9. — Le cerf d'or
de Smiëla.

Quel est, sous son casque à tête d'aigle, ce chevalier du Moyen Age, qui vient de Texcoco ? Dans la salle qu'il paraît garder, on regrette vraiment de ne pas voir auprès de lui le buste si curieux qu'Humboldt a dessiné lors de son voyage au Mexique, en 1810. Il le comparait, à ce moment, aux plus belles têtes d'Isis ; aujourd'hui, nous pourrions parler de la Dame d'Elché, maintenant au Louvre. Ce sont deux œuvres admirables qui, se complétant merveilleusement, nous laisseraient entrevoir un aspect des plus étonnants de cet art mexicain que nous soupçonnons à peine. Ce guerrier, dont le casque



Fig. 10. — Buste provenant de Texcoco.
Dessin de Humboldt.

rappelle le précieux heaume vénitien qui passa cette année à la vente du comte Pepoli (1) doit être Xochipilli, le Dieu de la Moisson du maïs, dont on voit la figure dans le *Codex Magliabecchiano* 35, reproduit dans Seler (2). Il semble préposé à la garde des manuscrits précolombiens, de dates bien ignorées, exposés près de lui, et que le duc Loubat fit reproduire en fac-similé ; nous ne pouvons les laisser de côté. Ils posent en effet à notre curiosité un problème passionnant, sur lequel, depuis plus d'un siècle (1810), on discute sans avoir pu se mettre d'accord.

Ces miniatures aux tons violents représentent, les unes le *Bestiaire mexicain*, les

(1) Gravé dans *Beaux-Arts*, 1929, p. 10.

(2) *Gesammelte Abhandlungen zur amerikanischen Sprache und Altertumskunde*, IV. Bd. (Berlin, Behrend, 1923, in-8). C'est un véritable bestiaire avec la représentation de tous les animaux précolombiens et des dioux mexicains.



Fig. 11. — Tête d'homme-aigle
provenant de Texcoco.
(Musée national de Mexico.)

autres des scènes rituelles. Si les uns voient là des têtes d'éléphants, les autres déclarent qu'au moment où l'homme apparaît sur le continent américain, les éléphants avaient disparu, et qu'il est dès lors *impossible* que les artistes mexicains nous aient légué l'image d'animaux qu'ils n'ont pas pu soupçonner : ce ne peuvent donc être que des tapirs. D'aucuns pensent que la trompe qui prolonge la tête des



Fig. 12. — Miniature
du *Codex Borgia*.

prêtres est le nez de *Ualoc*, le dieu de la pluie. D'autres enfin prétendent qu'il faut voir là les serpents que les prêtres cachaient dans leur bouche, et dont seules apparaissent au dehors la tête et une petite partie du corps. Comme en réalité, c'est affaire de sentiment, les tougoux adversaires sont irréductibles.

Il me semble qu'il y a cependant un moyen de les départager : il consiste à

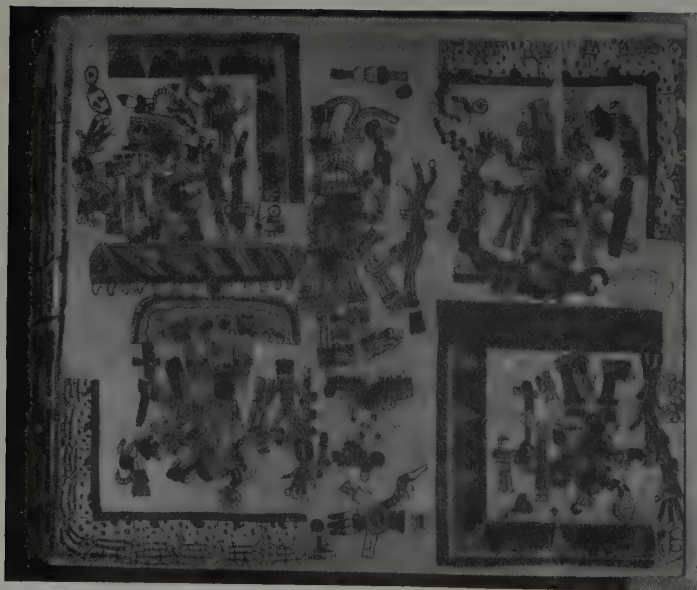


Fig. 13. — Miniature du Ms. *Vaticanus*, 3773.

rechercher si l'art précolombien ne nous a pas laissé au Mexique d'autres représentations d'éléphants, celles-là indiscutables. Si oui, le mot « impossible » devra disparaître de la bataille et la discussion pourra se poursuivre dans la sérénité. Je suis arrivé en pleine controverse, au moment où M. S. Reinach venait de juger, plutôt sévèrement, dans la *Revue archéologique* (1928) le travail de M. Elliot Smith, qui s'était permis de croire aux éléphants

précolombiens. Il est vrai que le savant anglais accompagnait son étude de simples croquis, qu'on peut toujours soupçonner d'interprétation tendancieuse (1). C'est alors que je me suis mis en campagne.

La bibliographie du sujet ne manque pas de piquant, chacun l'ayant épurée suivant son sentiment. Celle que viennent de donner MM. A. Basler et E. Brummer, dans leur beau volume sur l'Exposition (2) est copieuse. Malheureusement on n'y trouve pas les noms d'auteurs qui semblent pourtant avoir eu sur la question les idées les plus personnelles : c'est un système. De Guignes (1761), Neuman (1841), d'Eichtal (1864), Waldeck (1866), Schlegel (1895), le duc Loubat et Hamy (1898), le P. Wiegner (1903), Elliot Smith (1924), ne sont pas mentionnés. Mais l'étonnement augmente quand on constate que Humboldt (1810), savant éminent, voyageur sagace, esprit encyclopédique, qui rappelle par ses vastes connaissances les Bénédictins du Moyen Age, chez lequel tous ses successeurs ont puisé, sans le citer naturellement, est oublié. Au fait l'ont-ils même connu ? Il est si vieux ; plus d'un siècle ! Réparons donc l'omission, nous y aurons d'ailleurs grand profit (3).

On y lit notamment : « On croit reconnaître dans le masque du sacrificateur du *Codex Borgia* (gr. 13 : Sacrifice d'une jeune fille à laquelle un prêtre arrache le cœur) la trompe d'un éléphant. Ce travestissement présente avec le Ganesa des Hindous certains rapports remarquables et qui ne paraissent pas accidentels ». Ces quelques lignes résument



Fig. 14. — Panneaux du temple de Palenqué.
(d'après Waldeck.)

(1) *Elephants and Ethnologists*. Londres, Kegan, 1924, in-4.

(2) *L'Art précolombien*. Paris, Librairie de France, 1928, in-4.

(3) *Vue des Cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique*. Paris, Schoell, 1810, in-fol., et *Voyage aux régions équinoxiales*, 13 vol. in-8.

les hypothèses, les discussions, les affirmations, les négations, de ceux qui cinquante ans plus tard comme Waldeck en 1866, reprendront la question. D'autres manuscrits à peintures, tel le *Vaticanus* 3773, vont nous fournir également des représentations de scènes rituelles, peu connues, mais qui n'en ont pas moins d'importance.

En 1865, le comte Waldeck est au Yucatan. A son retour, il publie dans l'album qui accompagne son texte (1) la série des panneaux hiéroglyphiques sculptés du temple de Palenqué. En voici une page. On ne peut nier qu'y soient

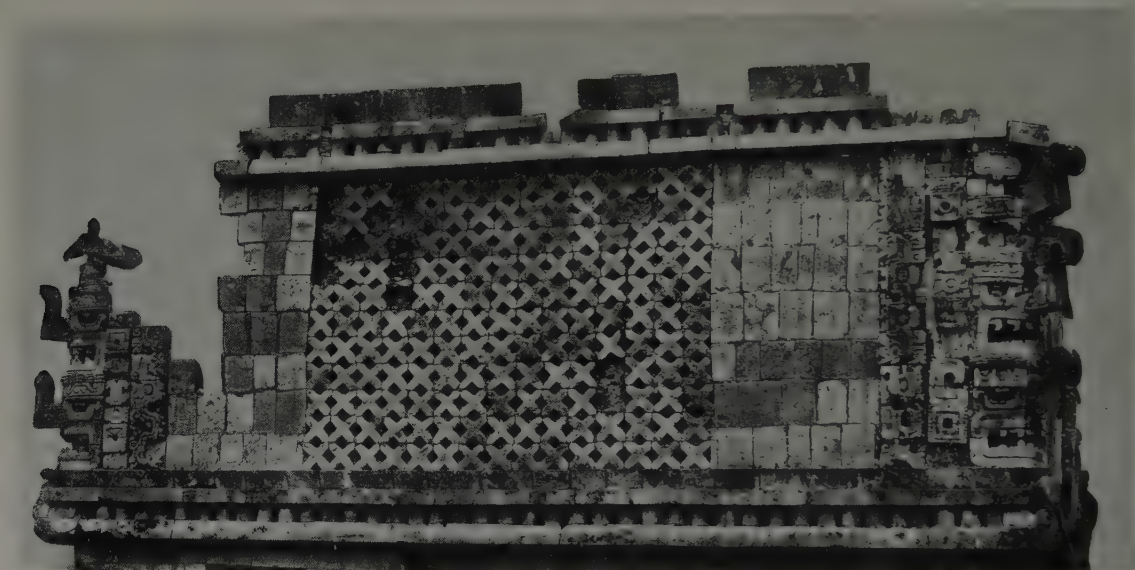


Fig. 15. — Palais des Nonnes, à Uxmal (Mexique).

figurées deux têtes d'éléphants, bien reconnaissables. Mais ce sont encore des dessins. Aussi, quand Charnay en 1885 parcourt le Mexique, il croit pouvoir imprimer dans son ouvrage (2) : « Les masques étranges de la frise du Palais des Nonnes, à Chichen-itza ont été baptisés par des voyageurs fantaisistes du nom de mastodontes... Waldeck dans les inscriptions de Palenqué s'était efforcé de préconiser la même idée ; il faut admettre une furieuse imagination pour apercevoir dans cette tête sans oreilles, aux vastes prunelles, à l'immense bouche garnie de moustaches et plantée de dents à crochets, une tête d'éléphant : le nez seul pourrait rappeler une trompe ; ce serait plutôt des réminiscences chinoises ou japonaises (3) ».

(1) *Palenqué, Ocoingo*. Paris, A. Bertrand, 1866, in-fol.

(2) *Les anciennes villes du nouveau Monde*. Paris, Hachette, 1885, in-4.

(3) Alors que Charnay signale le Palais des Nonnes à Chichen-Itza, en 1885, Vivien de

Ne nous égarons pas : Waldeck parle des inscriptions hiéroglyphiques de Palenqué ; Charnay parle de la frise du Palais des Nonnes, à Chichen-itza. C'est tout à fait différent. Les voilà : on peut juger. Mais la négation est un argument facile, à la portée de tous, qui fait toujours impression. J'ai signalé la confusion, on m'a répondu : « Waldeck ? c'est un dessin sujet à caution ; fournissez une photographie, un estampage, on pourra discuter ». La chose me paraît plutôt difficile : comment aller au Yucatan, chercher la photographie ou le moulage d'une sculpture qui d'ailleurs, affirmait-on, n'existait pas ? Mais ne suis-je pas né sous une bonne étoile ? Dans l'obscurité du Musée ethnographique du Trocadéro, j'ai trouvé, quelque peu oublié, le moulage du bas-relief de Palenqué dessiné par Waldeck, et, chose extrêmement amusante, ce moulage a été rapporté précisément par Charnay, qui ne semble pas avoir vu les éléphants dont il se rit. Seulement, des deux éléphants dessinés par Waldeck, un seul existe actuellement, celui de la troisième ligne ; l'emplacement de l'autre semble avoir été martelé. L'amabilité de M. Champion m'a permis d'en obtenir un moulage et une photographie. Les adversaires n'ont pas manqué, en les voyant, de me dire : « C'est un tapir ». Faisons donc un peu de zoologie, puisqu'ils paraissent l'ignorer. Éléphant et tapir ont des caractéristiques bien nettes, bien différentes. L'éléphant a une trompe longue, souple, qui se termine par un entonnoir préhensif ; le tapir a un groin prolongé, rigide ; mais ce qui ne peut se discuter, c'est que l'oreille du tapir est petite, droite, pointue ; l'oreille de l'éléphant est, au contraire, une



Fig. 16. — Éléphant de Palenqué (estampage).

(Trocadéro.)

Saint-Martin, Waldeck, Maudslay, Seler, et d'autres voyageurs encore le situent à Uxmal ; il ne semble donc y avoir aucun doute sur la ville à laquelle il appartenait

vaste membrane retombante, cartilagineuse, qui sert à l'animal d'éventail, de chasse-mouches, et qui est même si différente dans les deux races d'éléphants, africains et asiatiques, que, grâce à elle, il est possible de les déterminer immédiatement. Ici, c'est réellement une tête d'éléphant, unique à mon avis, car, comme Charnay, je crois que les prétendus éléphants figurés à la Casa de las Monjas, que beaucoup prétendent aujourd'hui classiques, et dont, à partir de Maudslay, on va vouloir faire état dans la discussion, sont, au contraire, très problématiques. Autrement, il faudrait croire que les masques Maoris de la Nouvelle-Zélande, que vient de publier M. H. Clouzot, sont également des stylisations d'éléphants : nul n'y songe.

Par contre, voici une deuxième tête d'éléphant, encore plus indiscutable que celle de Palenqué. Elle forme un des angles de la stèle A de Copan, dont



Fig. 17. — Copan. Stèle A. Tête d'éléphant.

Maudslay dans son *Album* nous donne une excellente photographie (*Album*, I, p. 44). C'est à peine cependant si on y a fait attention. Mais cette tête offre une étrange particularité. Elle semble, en quelque sorte, protégée par une cuirasse métallique, qui permet donc de la rapprocher de la tête d'éléphant qui figure dans les troupes de Baber, empereur de l'Hindoustan, dans la miniature que nous reproduisons (fig. 18). Est-ce là un éléphant

moins authentique que celui de la gargouille de Notre-Dame de Paris, dont le sculpteur n'avait probablement jamais vu d'exemplaire? Quant aux têtes d'animaux que l'on croit reconnaître sur la stèle B, je n'y verrais pas des tapirs, quoique les oreilles soient petites ; la longueur du nez me ferait plutôt penser au fourmilier, tamanoir, au nez très long, qui vit dans l'Amérique centrale. En considérant la stèle A, nous ferons en plus une constatation fort étrange. Au-dessus de la tête de l'éléphant, on aperçoit, bien visible, la tête de perroquet dont M. S. Reinach a signalé la présence dans les bijoux d'or scythes et hongrois reproduits plus haut.

Je ne veux pas m'arrêter à l'éléphant que Nadaillac a reproduit dans son *Amérique préhistorique* (fig. 72, p. 169), car je n'ai pu savoir ni quelle était exactement son origine ni où elle pouvait se trouver actuellement.

Ainsi, de tous les documents qui me sont passés entre les mains, ces deux têtes d'éléphants, — je dis pas ces deux éléphants, on va voir



Fig. 18. — *Les troupes de Baber, empereur de l'Hindoustan, livrant bataille à ses ennemis.*

Peinture de MAHIN et PADARB.

(à M^{me} Demotte.)

combien la distinction me paraît nécessaire, — demeurent seules indiscutables.

Dans mes stations attentives au Pavillon de Marsan, dans mes arrêts interrogateurs devant ces monuments qui me transportaient dans un passé lointain, à des dates inconnues, j'aurais voulu voir figurer, dans le fond de la grande salle par exemple, la célèbre Croix de Palenqué, dont il fut souvent question, et qui mérite d'occuper, aussi bien dans l'histoire de la diffusion de la religion catholique, que dans celle de l'humanité elle-même, une place aussi marquante que celle de Si-ngnan-fou. De cette dernière, découverte en 1625,



Fig. 19. — Ganesa indou.
(Musée Guimet.)

une longue inscription chinoise nous a fait connaître l'origine. Nous y lisons que, vers la fin du ^{vi}^e siècle, un prêtre, Nestorien certainement, O-lo-pen, vint du pays de Ta-tsin (l'Asie Mineure) pour évangéliser la Chine et que l'empereur Tai-cum-ven-hoan-ti fit aux bonzes *barbares* l'accueil le plus bienveillant.

La Croix de Palenqué, dont le moulage est au Trocadéro, est également accompagnée d'une longue inscription hiéroglyphique qui n'a pas été déchiffrée : elle se trouve dans le temple de Calhuacan. D'après François Aymard de La Rochefoucauld, dont je reproduis l'héliogravure, car l'obscurité du Musée ethnographique du Trocadéro ne permet pas d'en faire une photographie, « elle expose le poème de la foi religieuse des anciens habitants du Mexique : la Reine des Mayas l'adore ». Mais le commentaire de l'auteur me paraît tout à fait insuffisant. « Elle représente, dit La Rochefoucauld, une croix fleuronnée,

analogue à celle de nos cimetières. Elle est plantée sur une tête monstrueuse, et surmontée d'un oiseau mitré, à museau de tapir, et à longues plumes de coq des bois, surchargé de tresses et d'ornements, représentation allégorique de Hunabku, autrefois dieu unique des Mayas ».

Avec une déformation qui vient certainement de l'incompréhension des artistes mexicains, j'y verrais au contraire, la croix sur le calvaire, *calvarium*, crâne, en latin, que la légende chrétienne⁽¹⁾ datant de Tertullien, de l'an 200 par conséquent, considère comme le crâne d'Adam. L'oiseau fantastique, avec des plumes de coq, me paraît rappeler le coq qui chanta trois fois lors du reniement de saint Pierre (Jean, XIII, 38). Il semble enfin que l'objet qui

(1) Voir à ce sujet Mély, *Les primitifs et leurs signatures*. Paris, Geuthner, 1913, gr. in-4, p. 25.

pend au bras gauche de la Croix est le fouet dont Pilate fit frapper le Seigneur (Marc, XV, 15). Tous ces détails sont ceux dont les artistes occidentaux accompagnent la représentation de la Croix. Il est donc indispensable de les mettre en lumière, parce qu'ils permettent de reprendre les hypothèses que maints savant, depuis de Guignes (1760), ont soumises à l'érudition de leurs contemporains.

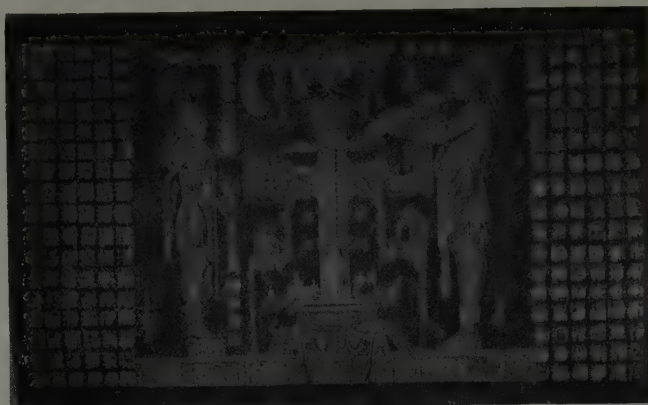


Fig. 20. — La Croix de Palenqué.

Faisons maintenant la synthèse des renseignements fournis par les lignes précédentes. La petite coupe, dont la discrétion artistique ne retint guère les américanistes, semble bien être d'inspiration asiatique — très reculée — sans cependant remonter jusqu'à la coupe néolithique du lac

Khokhonor, susienne peut-être.

Les Sternophthalmes sont des monstres d'origine mythique hellénique fort reculée, puisqu'Eschyle, dès le VI^e siècle av. J.-C., en parle.

Le Mandchou Oven Niéou-tche appartient à une race asiatique très ancienne, dont le type s'est conservé seulement dans le massif des Monts Kinghan, parallèles à la côte de l'Océan Pacifique.

Les *macaws* des vases précolombiens sont très proches parents des perroquets à crêtes de cacatoès, qui décorent les orfèvreries scythes, hongroises, barbares, franques, étudiées par M. S. Reinach.

Quant aux représentations d'éléphants, dont en réalité je ne puis montrer que *deux têtes* indiscutables, il va devenir tout à fait intéressant d'en rechercher les origines.

La Croix de Palenqué, enfin, paraît avoir été traitée jusqu'ici avec une négligence regrettable pour un problème qui mérite vraiment une attention très respectueuse.



Fig. 21. — Copan. Stèle B.
(d'après l'album de Maudslay.)

Tous ces points nous ramènent, tous, à des relations ethniques, à des pénétrations réciproques entre l'Ancien Continent asiatique et le Nouveau Monde, en des temps où il semble que les documents historiques ne peuvent apporter aucune lumière. Et cependant ! Des savants éminents, mais anciens, ont étudié la question, publié des textes, dont ils ont tiré des conclusions qui, pour avoir été traitées de ridicules, quand elles n'ont pas été ignorées par les spécialistes, n'en sont pas moins de la plus haute valeur.

Ce sont les éléphants qui ont fait verser le plus d'encre : en eux se résument réellement toutes les questions. Les premiers habitants de l'Amérique Centrale ont-ils pu en voir ? Les historiens écrivent que l'*Elephas americanus et Colombi*, qui pénétra jusqu'au Mexique, s'est éteint longtemps avant l'apparition de l'homme. On trouve, disent au contraire les géologues, de nombreux débris de l'*Elephas Colombi*, mêlés aux œuvres de l'homme : ils attestent la contemporanéité de cet homme et du proboscidiien. Mais ce dernier existait-il encore au temps où l'homme fut assez artiste pour en laisser d'aussi admirables souvenirs ?

Quand on connaît les surprenants bas-reliefs du Chan-toung, des tombeaux de la famille Ou, vers 157 av. J.-C., sur lesquels se voient des éléphants avec des chameaux, on peut se demander si ce ne serait pas de là que vinrent aux peuples du Yucatan les modèles qu'ils ont reproduits. Mais comment alors, et par où, les auraient-ils reçus ? Les *Annales* de la Chine, sur lesquelles les sinologues ont depuis longtemps appelé l'attention des américanistes, mais sans succès, nous fournissent une directive assez lumineuse. Des études comme celles de de Guignes (1761), de Humboldt (1810), les discussions plus récentes de C. F. Neuman, de J. H. Klaproth (1841), de d'Eichthal (1864), de Schlegel (1892), les *Textes chinois* publiés par le P. Wiegner (1904), semblent bien établir qu'au v^e siècle de notre ère, des prêtres bouddhistes découvrirent à 20 000 leis (environ 9 000 kilomètres), à l'Est du pays de Tahan (presque certainement le Kamtchatka) une contrée, le Fou-Sang, qui, d'après la description de Hoai-nan-tze, auteur du *Pien-i-tin*, paraît bien être le Mexique. Le passage du P. Wiegner, que m'a signalé M. Blochet, est à reproduire :

« C'est en 499 que l'histoire place le document célèbre relatif aux pays de l'Amérique Centrale. Il nous révèle droit à l'Est de la Chine, par delà l'Océan oriental, une côte, puis une terre peu large, enfin une seconde mer aux eaux azurées et peu salées. Dans cette seconde mer, une presqu'île, habitée par un peuple civilisé, ayant écritures, livres. Les descriptions du lama, du palétuvier et surtout de l'agave américaine, végétal mexicain typique, aux usages multiples (toiles, cordes, papier, la fameuse liqueur enivrante dite *pulqué*, de nos



TOULSI

TODOMANGGOU. LE JOUR DE SON AVÈNEMENT

Miniature du XIII^e siècle (Collection Demotte)

jours) laissent peu à douter que le pays en question soit la presqu'île du Yucatan, saillante dans le golfe du Mexique, à cause de l'immense quantité d'eau douce qu'y déverse le Mississipi... C'est le bonze pèlerin Hoeï-chen, qui, revenu par la voie de terre de ce pays, en 499 (Californie, Alaska, Kamtchatka), fournit ces détails aux historiens chinois. Les distances qu'il donne sont exactes... Les images traditionnelles, jointes aux textes, rendent ces interprétations presque certaines ». L'assertion finale du document est surtout à noter : « Jadis le Bouddhisme était inconnu dans ce pays. En l'an 458, cinq bonzes pèlerins (pi-kiéou), originaires du pays de Ki-pin, vallée de Kaboul, parvinrent jusqu'à ce pays. Ils y introduisirent le culte, les livres, les images, le célibat, la vie cénobitique bouddhiste... (1) Il y avait alors des missionnaires bouddhistes parmi les nomades de la Sibérie orientale et l'unité de ces peuples avec ceux de l'Amérique septentrionale étant un fait ethnographique démontré, on peut supposer vraisemblablement des rapports d'un bord de l'Océan à l'autre, d'autant plus aisés que l'Alaska tenait peut-être au Kamtchatka en ce temps-là ».

M. Blochet qui a tout particulièrement étudié dans la *Revue de l'Orient Chrétien* (1926), la question des bonzes et des Nestoriens en Asie et en Amérique, ajoute : « Avec les bonzes, vinrent certainement des Nestoriens, car partout où passèrent les Bouddhistes passèrent des Nestoriens ». Nous avons constaté plus haut, au VII^e siècle, la présence de ces derniers à Si-ngnan-fou.

Comme confirmation précieuse, tout à fait à côté — mais n'est-ce pas souvent par là que s'obtiennent les solutions — en 1927, *The illustrated London News* publiaient, le 15 octobre, une carte de la migration des éléphants d'Afrique par les îles Aléoutiennes qui n'étaient pas encore séparées du continent américain. Par où ont passé les éléphants, les hommes n'ont-ils pas pu passer ? La tête du Mandchou Oven Niéou-tche trouvée au Mexique, dont la race se trouve au *Kinghan*, ne nous indiquerait-elle pas le tracé de la route du Fleuve Jaune aux îles Aléoutiennes, suivie par les voyageurs asiatiques le long des côtes du Pacifique, de même qu'à l'autre extrémité du monde les pèlerins



Fig. 22. — Paysan du Fou-Sang
en train de traire un lama.
Miniature chinoise.

(1) Ce texte d'ailleurs avait été publié par d'Eichtal, dans la *Revue Archéologique* (1864, II, pp. 190-201), d'après le chap. *Nan-szu* des *Grandes Annales de la Chine*.

septentrionaux de Saint-Jacques de Compostelle suivaient le long des côtes de l'Atlantique le corridor protecteur des Monts Cantabriques ?

Dans les miniatures qui illustrent les manuscrits chinois, assurément *traditionnelles*, le P. Wieger a parfaitement reconnu le lama que Schlegel appelle une biche. Le paysan qui le trait est bien différent du type mongol : il est ethniquement, au contraire, proche parent du vase mexicain reproduit ici, qui figurait aussi à l'Exposition précolombienne.



Fig. 23. — Aiguère précolombienne (côte du Pérou).

Il faut remarquer que je n'ai parlé nulle part « d'éléphants », je n'ai en effet trouvé que deux *têtes*. Humboldt, en 1810, les croyait inspirées du Ganesa indou. J'ai d'abord partagé son avis. Une phrase des *Annales chinoises* que je trouve dans G. d'Eichtal, dans le P. Wieger, pourrait nous orienter plus exactement : « Cinq bonzes pèlerins, originaires de Ki-pin, de *Caboul* ». Nous voilà ainsi, par ce nom, reportés vers le pays où il m'a semblé, en débutant, découvrir une des sources de l'Art précolombien. On pense alors aux vieux *itinéraires* d'Antioche en Chine : Ecbatane (45° longit. E.), Suse (57° E.), Bactres (63° E.), Kaboul (66° E.), Laddack (76° E.), Khokhonor (95° E.), par lesquelles, entre le 30° et le 40° de latitude N., on arri-

vait au Fleuve Jaune, la grande voie qui va vers Pékin. Dans tout ce pays, à partir du v^e siècle, rayonnèrent les Nestoriens. S'ils accompagnèrent les Bouddhistes, comme c'est si probable, n'auraient-ils pas apporté avec eux la représentation de la croix de Palenqué ? Et maintenant qu'on peut croire que les masques rituels des manuscrits mexicains sont bien des têtes d'éléphants, n'est-on pas amené, en se souvenant du pays d'origine des cinq bonzes, pi-kiéou, du pays de Ki-pin, de Kaboul, à en rapprocher les monnaies de Bactres, à têtes d'éléphants ? Serait-il surprenant que les bonzes qui s'en allèrent de là au Fou-Sang aient emporté avec eux des monnaies de Maues, roi de Bactriane (II^e s. av. J.-C.),

qui pourraient avoir inspiré la sculpture hiéroglyphique de Palenqué, et cette autre monnaie de Demetrios, père d'Euthydème (vers 200 av. J.-C.), que les prêtres mexicains, dans leur admiration d'une chose aussi nouvelle, auraient alors adoptée comme masque rituel dans leurs cérémonies religieuses : ne devaient-ils pas les considérer comme des talismans ? Il me souvient que voyageant, il y a bien des années, en Perse, j'ai acheté à une femme une fort belle monnaie grecque, qu'elle portait comme amulette à son bonnet de cérémonies. Et nul ne songe aujourd'hui à nier l'influence des petits monuments sur l'histoire de l'art et des rites mondiaux.

En montrant ainsi l'influence probable de l'Asie sur l'Amérique, il ne faudrait peut-être pas oublier que l'Asie a peut-être reçu aussi quelque chose



Fig. 24. — Monnaie de Demetrios, roi de Bactriane (vers 200 av. J.-C.).

de l'Amérique. Non seulement les bonzes revinrent du Yucatan, puisqu'ils racontèrent leur voyage, mais les *Annales* parlent également de voyageurs venus de l'Est, par eau, en Chine. Le prêtre taoïste chinois Wang Kin, du IV^e siècle, nous en a conservé le souvenir dans le livre de *Sbi-i-ki*, sous le règne de Chi Hoang, de la quatrième dynastie des Tsin, en 221 av. J.-C.



Fig. 25. — Monnaie de Maues, roi de Bactriane (II^e siècle av. J.-C.).

« Le peuple de Yuen Ku, dit-il, vint en Chine après avoir fait le voyage en *lo-chan* (littéralement : bateau en forme de coquillage spiral) qui était susceptible d'être conduit tout près du fond de la mer, sans courir risque d'intrusion d'eau. Son autre nom était *lun-po-chau* (bateau sans vagues). Les habitants de ce pays s'habillaient avec des plumes et des poils tissés ». Il est possible qu'ils soient venus d'îles en îles par la Micronésie (1). Ne soyons pas autrement surpris : le *Pseudo Callisthènes* ne nous a-t-il pas appris qu'Alexandre descendit au fond de la mer dans une cloche à plongeur (IV^e siècle av. J.-C.).

Si Humboldt a constaté que de son temps les Tsoutkis traversaient annuellement le détroit de Behring pour faire la guerre aux habitants de la côte N.-O. de l'Amérique, s'il est frappé de rencontrer en Amérique le nom de Votan, le chef bien connu qui régna sur les Scythes, si M. Mena constate dans le Turkestan, dans le désert de Gobi, l'existence de noms de lieux de la langue des Nahuas, qui seraient arrivés sur les côtes de Sinaloa au XII^e siècle ap. J.-C.,

(1) Entre le 15° et le 25° degré de latitude Nord.

n'est-il pas étrange de voir chez les Persans, dont les casques en métal remontent aux temps les plus lointains de l'histoire, ces coiffures en plumes droites, de toutes couleurs, si caractéristiques du costume de guerre des Peaux



Fig. 26. — Houlagon, prince de Perse,
recevant le prince ismaïlien Khourshah.

Peinture de DHARMADAS et TNUNDA.

(à M^{me} Demotte.)

Rouges, des Sioux, auxquels nous avons accoutumé de les attribuer exclusivement ? Je dois la communication des miniatures persanes où nous les voyons, à l'inépuisable complaisance de M. Blochet, qui les a découvertes en préparant un travail pour le *Bulletin de la Société française de reproduction de Manuscrits à peintures* (1928, p. 31) et me les a signalées dans la collection de M^{me} Demotte, qui a bien voulu m'en donner les photographies ; j'ai le plaisir de pouvoir ainsi les publier. Ce sont des dettes de reconnaissance que je n'ai garde d'oublier.

Ne pouvons-nous pas demander encore autre chose aux *Annales chinoises* ? Les historiens chinois nous apprennent que les Sse, qui occupaient le Nord de la Sogdiane, chassés par les Ta-Yue-tchi, en 175 av. J.-C., se replièrent dans le Ki-pin, la Kophène grecque, l'Arachosie des Anciens, qui est la vallée de Kao-fou, c'est-à-dire de Kaboul.

Ils consignent que les habitants, habiles et industriels, étaient en rapports fréquents avec l'empire chinois. Les fouilles de M. J. Bar-

thoux viennent de nous montrer le degré artistique auquel ils étaient parvenus. Or les Sse, ce sont les Scythes qui, ainsi que l'écrit Strabon, méritèrent d'être appelés « les plus justes des hommes, qui habitent au cœur même de l'Asie de riches campagnes fertiles en blé... et s'étendent jusqu'aux rivages de la mer Orientale et aux frontières de l'Inde » (*Géographie*, lib. XI, c. VI).

Ne serait-ce pas alors dans ce Kaboul, d'où partirent les bonzes pour le Yucatan, qu'il faudrait voir le foyer d'art antique et du haut Moyen Age, scytho-asiatique, soupçonné, mais inconnu, qui, d'un côté, à l'Est, rayonna vers le Mexique (nous venons de voir les textes) ; d'un autre côté, à l'Ouest, vers la Crimée, la Hongrie, le Nord de la France ? Les fouilles de M. Jules Barthoux, les monnaies de Bactres, nous disent sa splendeur hier ignorée. C'est ainsi que s'expliquerait la parenté, dans les contrées les plus éloignées, d'objets d'art aussi invraisemblables, aussi inattendus, que le bouquetin stylisé de Suse et des pueblos mexicains, que les éléphants des monnaies de Kaboul et de Palenqué, que les sternophtalmes grecs et mexicains, que les perroquets de Champagne, de Hongrie et du Yucatan, que la tête du Mandchou Oven Niéou-tche, que les coiffures en plumes des Sioux, et des princes mongols du XII^e siècle.

En terminant, je crois intéressant d'ajouter quelques lignes, dont je ne me permettrai pas de faire état, mais qui me semblent cependant devoir prendre place ici.

En 1928, M. Daschmakoff, étudiant *Les déformations crâniennes aux environs de Toulouse et dans la région de Tiflis*, rappelait la formule de Broca, qui supposait une communauté de sang kimrique ou congénère entre Toulouse et Tiflis, dans les temps protohistoriques, car il croyait pouvoir avancer que la déformation crânienne des brachycéphales, en Macrônes, ou dolichocéphales « observés comme coutume artificielle dans un peuple donné, témoignait d'une affinité ethnique à travers les âges et à longue distance ».



Fig. 27. — Le Siège de Derbend. Peinture de KHEMKARAN.
(à M^{me} Demotte.)

D'après Hérodote, les Macrônes habitaient à l'est du Pont Euxin, du côté de ces Scythes de Kaboul, dont nous venons de parler.

Or, si nous interrogeons les travaux de Deniker nous y lisons que la plupart des crânes péruviens sont déformés, aplatis tantôt par devant et par derrière, *ou bien sur les côtés*, ce qui les rend dolichocéphales, Macrônes, par conséquent. Je n'insiste pas : la question est à discuter entre ethnologues, non entre archéologues.

On comprendra combien la poursuite de documents épars, la rencontre de pièces inaperçues m'ont passionné. J'aurais voulu, sentant combien j'étais peu préparé sur ce sujet, ne parler que de questions d'art pur ; il m'a fallu cependant entraîner à ma suite mes lecteurs sur les routes plutôt ardues de la zoologie et de l'ethnographie. Je m'en excuse. J'espère qu'on voudra bien me pardonner d'avoir été par moments un peu austère et garder au moins de cette étude, l'impression de la petitesse du monde où nous vivons et de l'inconnu dans lequel nous nous agitions.

F. DE MÉLY



Phot. Braun.

Fig. 1. — École alsacienne (xv^e siècle). Prédelle de retable avec cinq figures de saints.

(Collection Dard.)

LES

PRIMITIFS DE LA COLLECTION DARD

AU MUSÉE DE DIJON

Nous ignorons beaucoup trop en France les ressources cachées, les richesses prodigieuses et quasi-secrètes de nos musées de province qui, mieux classés et mieux présentés, pourraient se mesurer sans désavantage avec les grandes pinacothèques d'Europe. Un centenaire récent a attiré l'attention sur les chefs-d'œuvre que le Musée de Montpellier doit à la libéralité du peintre Fabre et de l'amateur Bruyas. Plus riche encore est le Musée de Dijon, qui étouffe aujourd'hui dans l'ancien Palais des ducs de Bourgogne dont il n'occupe qu'une trop faible partie. Au fonds incomparable des sculptures et des peintures du xv^e siècle provenant de la Chartreuse de Champmol, le Saint-Denis de la dynastie bourguignonne, sont venus s'ajouter, en effet, depuis une cinquantaine d'années, de magnifiques donations : les meubles et les émaux de la collection Trimolet, les milliers de dessins et d'estampes du legs Thévenot, les Primitifs de la collection Dard, les peintures flamandes et françaises recueillies par l'ancien conservateur du musée, Albert Joliet, enfin, tout récemment, les précieux pastels de Manet offerts par le D^r Robin.

De toutes ces donations la plus considérable est sans doute celle du D^r Dard qui légua en 1916 à la ville de Dijon l'admirable collection de Primitifs, principalement rhénans et suisses, qu'il tenait du père de sa femme, le

baron Pichot-Lamabilais (1). On peut affirmer hardiment que cette collection, formée au commencement du siècle dernier, à l'époque où le chanoine Wallraf et les frères Boisserée recherchaient avec passion les peintures de l'École colonaie qui sont venues enrichir les musées de Cologne et de Munich, est unique en France, et que le Louvre lui-même est loin d'en posséder l'équivalent. Pour l'étude des Ecoles du Haut-Rhin et de la Suisse, la collection Dard offre des ressources comparables à celles que présente pour la connaissance des Primitifs autrichiens le musée bien connu du couvent de Klosterneuburg (2) ; mais elle l'emporte de beaucoup par le nombre et la variété, tant au point de vue iconographique qu'au point de vue artistique.

Comment se fait-il qu'une collection de cette importance, dont s'enorgueilliraient les plus grands musées d'Allemagne et de Suisse, que Munich et Bâle paieraient au poids de l'or, ait pu rester depuis tant d'années presque inconnue des historiens d'art français et des Dijonnais eux-mêmes ?

Certes il est juste de tenir compte des années de guerre, des lenteurs d'un procès qui ne fut dénoué qu'en 1922, de l'insuffisance des locaux mis à la disposition du musée. Nous n'avons garde d'oublier non plus que M. Fernand Mercier, qui fut longtemps conservateur-adjoint, s'est efforcé d'attirer l'attention sur la collection Dard soit en la commentant devant des auditoires d'étudiants soit en la montrant à ses collègues français ou étrangers. Mais il n'en reste pas moins que depuis de nombreuses années, contrairement aux vœux du donateur ainsi qu'aux intérêts les plus évidents de la ville de Dijon, ces précieuses peintures restaient emmagasinées dans une salle basse, présentant de nombreux inconvénients pour la bonne conservation des panneaux et pratiquement inaccessible au commun des visiteurs.

Ce regrettable état de choses va heureusement cesser grâce à l'initiative de M. le député-maire Gaston Gérard et de M. le sénateur Emile Humblot, graveur de talent et aujourd'hui directeur du musée, qui ont décidé d'un commun accord de donner satisfaction dans le plus bref délai aux réclamations des héritiers et aux vœux légitimes des Dijonnais en organisant dès maintenant une exposition provisoire de la collection, qui sera plus tard transférée au premier

(1) Sur les origines de la collection, on consultera une étude d'Henri Chabeuf : *La collection Dard au Musée de Dijon. Journal de la Côte-d'Or, à Paris*, 25 septembre 1916. Le baron Henri Pichot-Lamabilais, né à Dunkerque le 12 octobre 1820, mort à Dijon le 8 mars 1869 était fils d'un colonel du génie. Une partie de la collection a été acquise vers 1848 à Dijon par l'intermédiaire de l'antiquaire Frédéric Tagini. Ces renseignements nous ont été aimablement communiqués par M. Henri David.

(2) Ce nid de Primitifs autrichiens a été divulgué par la publication de Drexler et List : *Tafelbilder aus dem Museum des Stiftes Klosterneuburg*.

étage du palais dans une salle mieux éclairée, vraiment digne d'un pareil ensemble. La mise au jour trop longtemps différée de tant de trésors artistiques promet d'être pour le grand public une véritable révélation et fera date dans les annales du Musée de Dijon.

Nous avons pensé que la *Gazette des Beaux-Arts* devait être la première à enregistrer cet heureux événement et à présenter à ses lecteurs une vue d'ensemble d'une collection sans égale dans notre pays. Les tableaux qui en font partie soulèvent de nombreux problèmes d'attribution et d'identification, d'autant plus difficiles à résoudre que nous sommes dépourvus de toute indication de provenance. Nous ne nous flattons pas de les avoir tous éclaircis. Ce premier travail de classement devra être complété, et sans doute rectifié sur certains points, par les spécialistes français et étrangers qui auront désormais la possibilité de soumettre ces peintures à un examen technique et stylistique approfondi. En attendant que sonne l'heure de publier un catalogue scientifique complet et si possible définitif, notre seule ambition est pour le moment d'introduire dans la littérature artistique un lot considérable de peintures inédites et de signaler l'importance exceptionnelle d'une collection dont la vieille capitale de la Bourgogne a le droit et le devoir d'être fière.

I

Les Primitifs de la collection Dard se divisent en quatre groupes d'import-



Phot. Braun.

Fig. 2. — École siennoise (xv^e siècle). Sano di Pietro ?

Madone entre deux anges et deux saints.

(Collection Dard.)

tance fort inégale : de rares Quattrocentistes italiens, quelques Flamands, un fort contingent de Primitifs allemands, une majorité de Primitifs suisses.

Nous n'insisterons guère sur les Primitifs italiens, parce que le Musée de Dijon en possédait déjà l'équivalent et que d'autres musées français en sont mieux pourvus. Le plus ancien tableau de cette série est une petite Madone assise, tenant sur ses genoux l'Enfant Jésus qui, d'un geste charmant, tend les deux mains vers un oiseau familier, perché sur les doigts fuselés de la Vierge. Ce panneau à fond d'or, de l'Ecole florentine du ^{xv}^e siècle, est peint dans la manière de Bernardo Daddi qui travaillait à Florence entre 1312 et 1347. Ce qu'il y a de plus remarquable dans cette *Vierge à l'oiseau*, c'est le caractère oriental des étoffes dont le dessin a été manifestement emprunté par l'artiste aux tissus persans ou byzantins avec lesquels on enveloppait les reliques dans les trésors d'églises.

Une autre Madone fort gracieuse, trônant entre deux anges et deux saints reconnaissables à leurs attributs : saint Jacques le Majeur tenant à la main un bourdon de pèlerin, saint Antoine s'appuyant sur son tau et accompagné d'un minuscule cochon noir qui fait le beau comme un caniche, est une œuvre caractéristique de l'Ecole siennoise du ^{xv}^e siècle. Le type de la Vierge avec ses yeux en amande un peu bridés, son nez droit et long, sa bouche petite, rappelle les Madones de Sano di Pietro au musée de Sienne et au musée de Brooklyn (1).

Une Madone, assise entre saint Pierre et saint François d'Assise, semble méditer tristement sur l'Enfant microcéphale et monstrueusement disproportionné qu'elle tient entre ses bras.

La pièce la plus importante de cette série, tant par ses dimensions que par sa valeur artistique, est une Vierge au donateur qui trône entre quatre saints : à gauche, saint Jean-Baptiste vêtu d'une peau de chèvre et saint Pierre portant sa clef ; à droite, saint François d'Assise avec la plaie lumineuse de son flanc, et un autre moine nimbé, tenant à la main des chaînes, qui est peut-être saint Léonard, patron des prisonniers (2). Par la gravité du sentiment, le caractère monumental des figures, cet ex-voto, peint approximativement vers 1470, mérite une place parmi les chefs-d'œuvres du Quattrocento florentin. Le type de la Vierge et du bambino serrant dans sa main un oiseau se retrouve presque identique dans la *Vierge aux cinq anges* du Louvre (3).

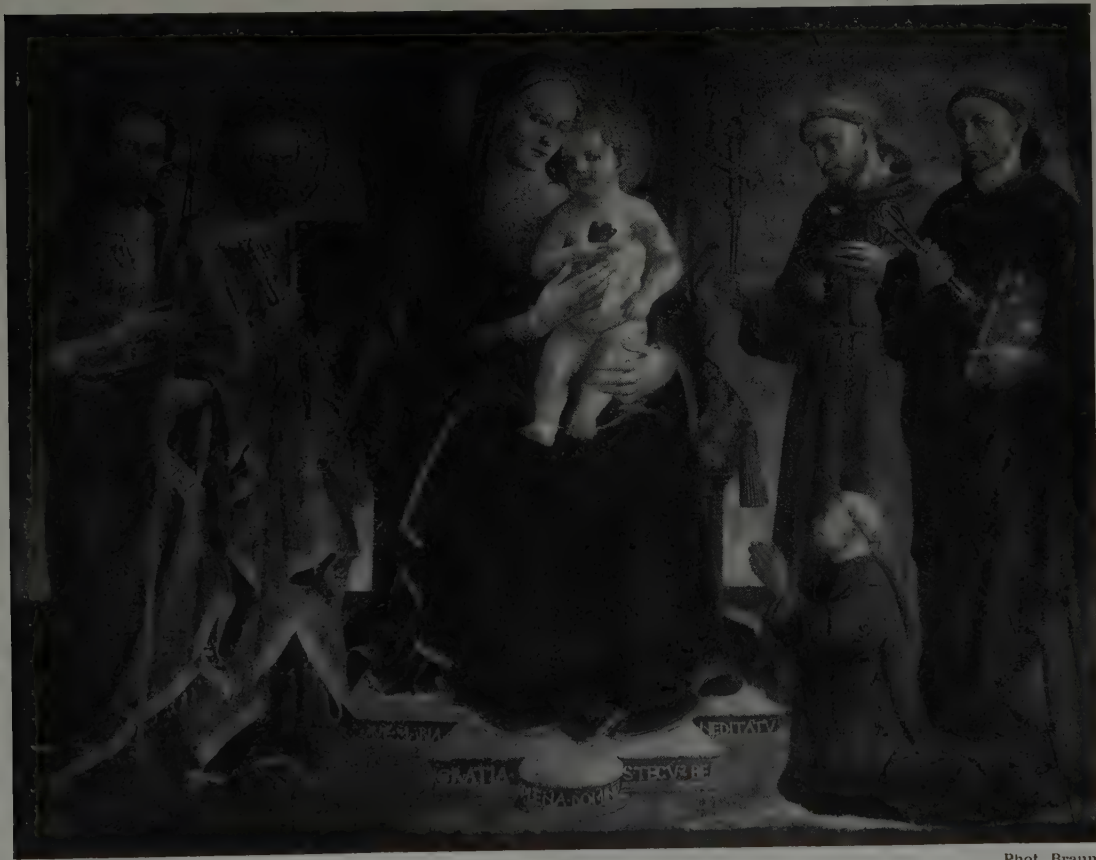
(1) R. Van Marle, *Development of the Italian schools of Painting*, t. IX, pp. 507 et 516.

(2) L'ouvrage de l'abbé Arbellot sur *La vie de saint Léonard* (Paris, 1863) prouve que le culte de ce saint a été très répandu en Italie depuis le ^{xiii}^e siècle.

(3) N° 1345 du catalogue.

II

Les Primitifs de l'Ecole flamande appartiennent tous à la première moitié du xvi^e siècle, c'est-à-dire à une époque assez tardive. Leur nombre est assez



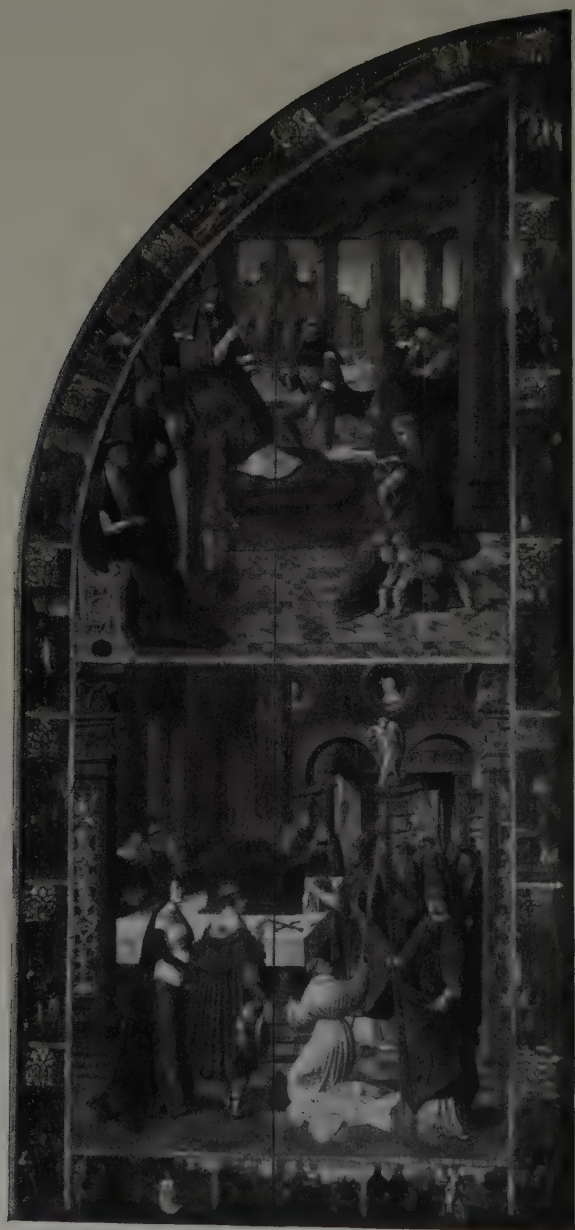
Phot. Braun.

Fig. 3. — École florentine (vers 1470). *Vierge au donateur entourée de quatre saints.*

(Collection Dard.)

restreint, mais on peut leur adjoindre quelques peintures d'origine allemande dérivant de modèles flamands. L'influence de la Flandre sur certaines Ecoles germaniques a été si forte que plusieurs historiens d'art allemands n'hésitent pas à annexer les peintres de Cologne, du Bas-Rhin et de la Westphalie à l'École des anciens Pays-Bas (1).

(1) Par exemple Ernst Heidrich dans son ouvrage intitulé : *Altniederländische Malerei*. Iéna, 1910.



Phot. Braun.

Fig. 4. — École du nord de la France.

Scènes de la légende d'un saint.

(Collection Dard.)

C'est aux deux maîtres les plus célèbres de l'École westphalienne du xvi^e siècle : les frères Victor et Heinrich Dünwege, qu'on a proposé d'attribuer deux importants volets d'autel arrondis en quart de cercle, qui représentent en quatre compartiments encadrés d'une multitude de petites scènes, une légende pieuse dont le sujet exact n'a pas encore été précisé. On y voit deux moines bénédictins debout dans une barque conduite par un ange qui semble leur désigner l'emplacement du futur monastère, à la construction duquel vont travailler avec ardeur maçons et charpentiers. Sur le second volet, le pape reçoit et bénit un jeune messager qui ploie le genou sur les degrés de son trône. La dernière scène représente un évêque qui introduit le chef d'un saint dans un reliquaire, en présence d'un grand concours de clercs et de laïcs.

En attendant que la découverte du panneau central, une indication de provenance, ou tout simplement le hasard d'une lecture ou d'une comparaison apportent la solution de ce rébus iconographique, nous pouvons tout au moins essayer de préciser l'attribution de ces remarquables peintures. Malgré l'archaïsme de certains détails, le style Renaissance du décor architectural,

principalement dans les scènes qui sont censées se passer à Rome, ne permet pas de leur assigner une date antérieure à 1520 environ : les portraits-médailleurs, les arabesques des pilastres trahissent des influences ultramontaines,

Or nous ne voyons rien d'analogue dans les ouvrages authentiques des frères Dünwege : le maître-autel de l'église des Dominicains de Dortmund, qui est leur œuvre capitale, reste par le sentiment et par le style foncièrement gothique. Rien de commun entre les traits délicats, les justes proportions, le coloris discret des volets de Dijon et les types rustiques, les plis anguleux, le bariolage cru des peintres de Dortmund. Comparons encore la claire ordonnance de ces scènes hagiographiques avec l'encombrement des compositions des Dünwege : force sera de conclure que cette attribution est à rejeter (1).

Pour ma part, j'y verrais volontiers une production de cette Ecole si féconde et encore si imparfaitement connue du Nord de la France, qui s'est épanouie à Amiens ou à Douai, patrie de Simon Marmion et de Jean Bellegambe. Il est impossible de ne pas être frappé des ressemblances qui existent entre l'épisode du débarquement des moines conduits par un ange et certaines scènes de la *Légende de saint Bertin* attribuées à Simon Marmion (2). Le fait que la dame de qualité qu'on voit debout au premier plan dans la scène de la translation des reliques est vêtue d'une robe fleurdelysée peut être invoqué à l'appui de l'hypothèse d'une origine française de ces peintures.



Phot. Braun.

Fig. 4. — École du nord de la France.

Scènes de la légende d'un saint.

(1) W. Kæsbach, *Das Werk der Maler Victor und Heinrich Dünwege*. Münster, 1907.

(2) Ce cycle qui faisait partie de la collection du prince de Wied a passé en majeure partie au musée de Berlin.

Une des pièces capitales de la donation Dard est un grand triptyque représentant au centre la *Crucifixion*, sur les côtés le *Portement de Croix* et la *Résurrection*. Au revers des volets le peintre a figuré en grisaille le Christ devant Pilate qui se lave les mains. Ici aucune hésitation n'est possible sur le



Phot. Braun.

Fig. 5. — Josse Van Clève. *Triptyque de la Crucifixion*.

(Collection Dard.)

caractère purement flamand de ce retable, qu'un ancien cartouche attribue naïvement à Jan Van Eyck. Il suffit d'examiner avec quelque attention les types des figures, les plis des draperies, le fond de paysage, pour se rendre compte que ce triptyque n'a pu être peint que longtemps après, par un contemporain de Quentin Metsys et de Joachim Patenier. Un des meilleurs

connaisseurs de l'art flamand, M. Winkler, a suggéré le nom de Goswijn van der Weyden, le petit-fils du grand Rogier de la Pasture, qui devint franc-maître à Anvers en 1503, et qui subit précisément l'influence de ces deux maîtres. Le nom de Josse Van Clève, peintre anversois de la première moitié du xvi^e siècle, qu'on appelait jadis le Maître de la mort de Marie, en le rattachant par erreur à l'Ecole de Cologne, me paraît s'imposer davantage (1). Sa *Crucifixion* du Museo Nazionale de Naples, dont il existe une réplique dans la collection Johnson à Philadelphie, et celle du musée de Boston offrent d'évidentes analogies avec celle de Dijon dont le saint Jean si caractéristique, avec sa chevelure bouclée et son expression de douloureuse ferveur, se retrouve par surcroît dans le *Saint Jean à Patmos* de la collection Otto Kahn, à New-York (2).

Ce maître éclectique qui, après avoir subi à Bruges l'influence de Gérard David, puis à Anvers, où il émigra en 1511, celle de Quentin Metsys et de Patenier, essaya vers la fin de sa vie de s'assimiler le «sfumato» de Léonard de Vinci, est abondamment représenté au musée du Louvre par une demi-douzaine de peintures reflétant les phases successives de son évolution. Le triptyque de Dijon ajoute à cette série un chaînon particulièrement précieux. Au point de vue de la date, il se place



Phot. Braun.

Fig. 6. — Ecole flamande. Manière d'Albert Bouts,

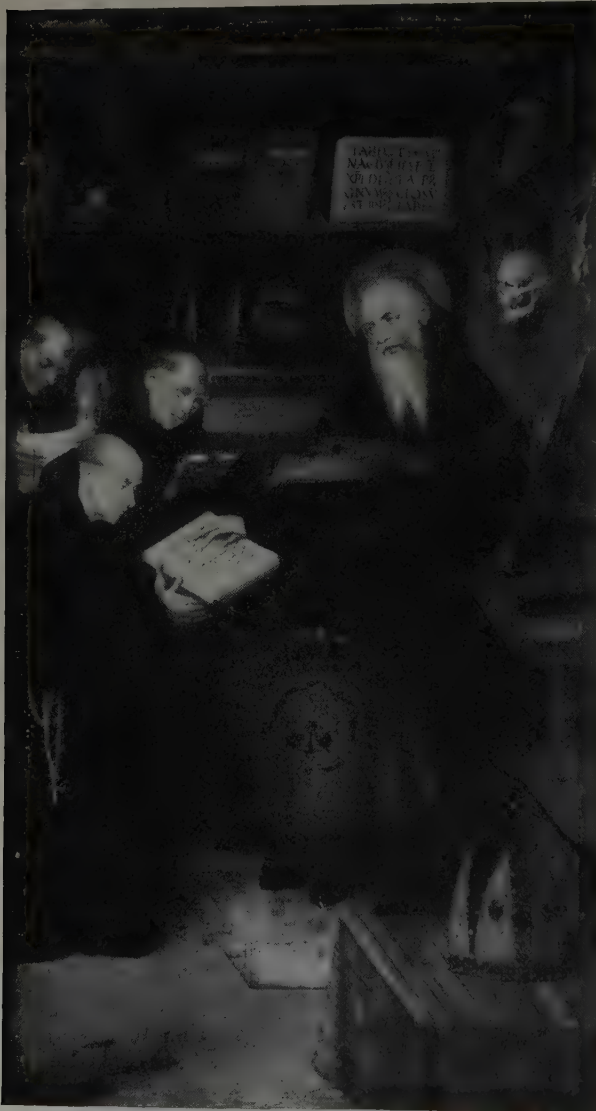
La Pénitence de saint Jérôme.

(Collection Dard.)

1) Ludwig Baldass; *Jos van Cleve. Der Meister des Todes Mariæ*. Wien, 1925.

2) L'œuvre n'est pas très homogène, et M. Henri David, délégué conservateur-adjoint, qui l'a étudiée de près, estime que les volets ne sont pas de la même main que le panneau central. Il est certain qu'il y a des dissemblances assez troublantes entre le Christ crucifié et le Christ ressuscité.

avant la période italianisante du maître, quinze ans environ avant la grande *Descente de Croix* du Louvre, dont la prédelle reproduit l'arrangement de la *Cène*



Phot. Braun.

Fig. 7. — École flamande (xvi^e siècle).

Saint Jérôme dans sa cellule, instruisant des moines.

(Collection Dard.)

de Léonard de Vinci. Peint probablement vers 1515, avant le voyage en Italie, il ne décèle aucune trace d'italianisme. Une autre preuve de son antériorité est son ordonnance traditionnelle en forme de retable à volets, qui contraste avec la disposition tout italienne du tableau du Louvre, où les volets latéraux sont remplacés, comme dans la *Fête de la Toussaint* d'Albert Dürer, par une lunette et une prédelle.

La légende de saint Jérôme est une de celles qui reviennent le plus fréquemment dans l'iconographie du xv^e et du xvi^e siècle. La Collection Dard en fournit de nombreux exemples. L'un des plus curieux est un charmant tableau dont le prototype est une composition d'Albert Bouts, fils de Dieric Bouts, qu'on appelait autrefois le Maître de l'Assomption de la Vierge. Les tableaux presque identiques du Musée de Bruxelles (n^o 348) et de l'ancienne collection berlinoise Richard von Kauffmann (n^o 75 du catalogue de vente), où se retrouve le type si particulier du saint Jérôme ascétique inspiré d'Hugo van der Goes, ne laissent aucun doute sur cette filiation.

Le saint est représenté ici en pénitent, à genoux devant le crucifix, et se frappant la poitrine découverte avec une pierre. Son lion familier, auquel il avait arraché une épine du pied, semble, tel un gros chien débonnaire, monter la garde au pied du crucifix.

A l'arrière-plan, le fauve, métamorphosé en chien de berger, ramène au galop vers le monastère l'âne du couvent qu'il avait laissé voler par des marchands, et, pour les punir de leur larcin, il chasse également devant lui leur caravane de chameaux chargés de précieuses marchandises. Le paysage montagneux, semé de bouquets d'arbres au feuillage curieusement « pignoché », ne ressemble guère au désert de la Thébaïde ; mais il est pittoresque, aéré, et contribue pour beaucoup au charme naïf de ce récit de *Légende dorée* (1).



Phot. Braun.

Fig. 8. — École germano-flamande. *L'Annonciation, entre saint Christophe et saint Antoine.*

(Collection Dard.)

Un autre tableau de la Collection Dard, dont le style beaucoup plus avancé annonce la seconde moitié du *xvi^e* siècle, évoque également saint Jérôme au désert, au seuil de sa grotte, en méditation devant le crucifix. Le panneau qui lui fait pendant avait été mal interprété comme une scène de la légende de saint Benoît : c'est en réalité saint Jérôme dans sa cellule, instruisant un groupe de moines attentifs à sa parole. La preuve qu'il s'agit bien du même saint, c'est que les traits et l'expression de son visage émacié, qu'allonge une grande barbe

(1) On a supposé que le lion était devenu l'attribut de saint Jérôme parce que les quatre Pères de l'Eglise ont été de bonne heure mis en parallèle avec les quatre Evangélistes et qu'on associa saint Jérôme à saint Marc dont le lion était le symbole.

blanche à deux pointes, sont identiques de part et d'autre; au surplus, une inscription posée bien en évidence sur la table de la cellule encombrée de livres permet de déchiffrer aisément le nom de *Hieronymus*. Rien de plus courant dans l'iconographie de cette époque que ce parallèle entre saint Jérôme au désert et saint Jérôme dans sa cellule (1). On se rappelait qu'il avait été non seulement un pénitent austère, mais l'exégète et le traducteur de la Sainte Ecriture : il était vénéré à la fois comme le patron des ascètes et des savants.

Saint Jérôme apparaît dans la Collection Dard sous une troisième incarnation, en Père de l'Eglise, avec le chapeau de cardinal, associé au pape saint Grégoire le Grand, aux évêques saint Augustin et saint Ambroise.

Pour en finir avec les Primitifs flamands ou germano-flamands, il nous faut signaler un très beau triptyque représentant l'*Annonciation*, entre saint Christophe et saint Antoine. Les types de l'Ange annonciateur et de la Vierge procèdent visiblement de Rogier de la Pasture et du maître encore indéterminé connu sous le nom de Maître de Flémalle ou de Mérode.

III

Avant de commenter brièvement les nombreuses œuvres de Primitifs allemands dont a hérité le musée de Dijon, une remarque générale s'impose : c'est que toutes ces peintures appartiennent sans exception aux Ecoles de l'Allemagne du sud : Rhin moyen et Haut Rhin, Souabe, Franconie, Bavière. La Collection Dard n'a fait aucune place aux maîtres anonymes de l'Ecole de Cologne. Ne nous plaignons pas d'une spécialisation qui ajoute encore à son intérêt : car la petite collection allemande du Louvre, où les Primitifs colonais sont représentés par quelques œuvres importantes du Maître de la Sainte Parenté (*Meister der heiligen Sippe*), du Maître de la Descente de croix que les Allemands appellent Maître de Saint-Barthélemy, du Maître de Saint-Séverin et de Barthel Bruyn, se trouve complètement dépourvue de ces Primitifs de l'Allemagne du sud dont l'originalité est beaucoup plus marquée (2). Ainsi la collection municipale de Dijon comble de la façon la plus heureuse une des lacunes les plus regrettables de notre grand Musée national.

Un *Christ en croix entre les deux larrons* rappelle les Crucifixions pittoresques et grouillantes de l'Ecole franconienne, en particulier de Michel Wolgemut et

(1) C'est cette scène que représente un bas-relief de Mino da Firenze, sur l'autel du saint, dans la basilique de Sainte-Marie Majeure à Rome.

(2) Louis Réau, *La Peinture au musée du Louvre. Ecole allemande*. Catalogue publié par l'*Illustration*, 1925.

de Hans Pleydenwurff. A l'Ecole souabe du xv^e siècle appartient une Cavalcade caricaturale des Rois Mages, où le peintre, ne sachant comment représenter un chameau, s'est tiré d'affaire en figurant cet animal exotique sous la forme



Phot. Braun.

Fig. 9. — Jörg Breu. *L'Annonciation*.

(Collection Dard.)

d'un cheval à deux bosses. L'Ecole d'Augsbourg peut revendiquer un *Christ de douleur* très archaïque, montrant ses plaies, entre les figures étrangement disproportionnées de la Vierge et de saint Jean. Une *Mise au tombeau* fait songer à Holbein l'ancien. D'après M. Otto Benesch (1), c'est à un autre peintre

(1) *Fahrbuch* du Musée de Vienne, 1928.

d'Augsbourg, Jœrg Breu, qu'il faudrait restituer deux charmants panneaux



Phot. Braun

Fig. 10. — Jan Pollack.
Saint Corbinien et saint Antoine.
(Collection Dard.)

peints dans une gamme très claire, mais malheureusement en mauvais état, qui représentent l'un l'*Annonciation* et l'autre la *Nativité*. Cette dernière composition est d'un réalisme très savoureux : tandis que la Vierge auréolée adore l'Enfant étendu sur un pan de son manteau, le vieux saint Joseph, que cette naissance miraculeuse ne semble pas enchanter, lui jette un regard maussade et soupçonneux, et après avoir planté sa cognée de charpentier dans son billot, il s'en va dans la nuit, comme à la corvée, chercher dans un pot qu'il tient à la main un peu d'eau pour le nouveau-né. Martin Schaffner et Albert Dürer lui-même ont peint ou gravé des *Nativités* de ce genre où la Légende divine est « embourgeoisée ».

Pour des raisons d'iconographie et de style, je crois pouvoir attribuer à l'Ecole bavaroise un important volet de triptyque représentant à l'avant saint Corbinien et saint Antoine, au revers l'Ange de l'Annonciation. Les deux saints sont aisément reconnaissables à leurs attributs : saint Antoine à son cochon « clariné », c'est-à-dire portant au cou une clarine ou clochette; saint Corbinien à un petit ours bâti

qui rappelle un épisode de sa légende (1) : en traversant le col du Brenner

(1) Saint Gall est également représenté avec un ours ; mais cet animal au lieu de porter un bât, transporte un tronc d'arbre destiné à la construction du monastère.

pour se rendre à Rome, le saint évêque aurait été assailli par un ours qui dévora sans vergogne son cheval de bât : pour le punir, il le força à prendre sur son dos le bât de sa victime et à porter ses bagages jusqu'à Rome.

Or si saint Antoine est un saint universel, saint Corbinien est un saint essentiellement bavarois. Chargé par le pape Grégoire II d'évangéliser la Bavière, il devint évêque de Freising, près de Munich, et fonda le fameux couvent de Weihestephan où il mourut vers 730 (1).

Le style de ces deux figures monumentales confirme l'hypothèse de l'origine bavaroise (ou tyrolienne) de ce volet de retable. On remarquera en effet que le type, d'un relief sculptural, de saint Corbinien avec son masque glabre au nez droit et long, à l'oreille très ourlée, est identique au Saint Wolfgang ou aux Pères de l'Eglise (Galeries d'Augsbourg et de Munich) du grand peintre sculpteur tyrolien Michel Pacher, lequel a peint précisément saint Corbinien avec son ours pour la collégiale d'Innichen et une église du Pustertal. Mais je proposerais plutôt de voir dans le volet de Dijon l'œuvre d'un imitateur de Michel Pacher, Jan Pollack, peintre d'origine polonaise, fixé à Munich à la fin du xv^e siècle. Ce Jan Pollack avait peint pour le couvent de Weihestephan un grand retable gothique, dont la vieille Pinacothèque de Munich possède deux volets représentant le *Miracle de l'ours* et la *Mort de saint Corbinien*. La façon très particulière dont est traitée, avec un pointillé de petites touffes blanches, la barbe de saint Antoine, se retrouve dans son grand *retable de saint Pierre*, au Musée National Bavarois de Munich.



Phot. Braun.

Fig. 11. — Maître bâlois de Rheinfelden.

Baptême du Christ. Vers 1455.

(Collection Dard.)

(1) J. Schlecht, *Wissenschaftliche Festgabe zum 1200 jährigen Jubiläum des hl. Korbinian*. München, 1924.

L'iconographie des saints, qui est souvent un guide aussi précieux que l'analyse du style ou de la facture pour la localisation et l'attribution des tableaux de Primitifs, m'inclinerait à assigner à l'Ecole alsacienne du xv^e siècle une prédelle groupant autour de saint Léger (*Leodegarius*) saint Nicolas et saint Erasme (1), saint Antoine et un jeune martyr. Saint Léger, représenté avec la mitre et la crosse, était évêque d'Autun ; mais son culte était particulièrement implanté en Haute Alsace où les monastères de Murbach et de Guebwiller l'avaient choisi comme patron. La présence de ce saint au centre de la prédelle semble donc indiquer une provenance alsacienne.

IV

Une des principales richesses de la Collection Dard est sa série incomparable de Primitifs suisses, dont on trouverait difficilement l'équivalent, même à Bâle ou à Zurich. Si l'on excepte Urs Graf et Manuel Deutsch, qui font défaut, presque tous les maîtres ou ateliers principaux y sont représentés, depuis Conrad Witz jusqu'à Hans Fries, en passant par le mystérieux Maître à l'œillet.

Conrad Witz peut être, à vrai dire, comme Hans Holbein, revendiqué par l'Ecole allemande puisque sa famille était, si l'on en croit certains documents, originaire de Rottweil sur le Neckar. Mais c'est en Suisse qu'il passa presque toute sa vie : d'abord à Bâle, où il fut sans doute attiré par le Concile qui en faisait temporairement une petite Rome, puis à Genève, où il suivit en 1443 l'évêque François de Mies.

La Collection Dard a l'insigne privilège de posséder une des rares œuvres originales de ce maître si en avance sur son temps : c'est la seule qui soit passée en France et elle sera particulièrement à sa place au musée de Dijon, puisque Conrad Witz s'est formé sous l'influence des grands sculpteurs bourguignons du xv^e siècle. Elle a été identifiée et publiée pour la première fois par M. Fernand Mercier, en 1924, à l'occasion de l'Exposition de l'art suisse organisée à Paris dans la salle du Jeu de Paume. Presque en même temps, ce précieux panneau a été reproduit ou commenté par M. Hans Wendland dans sa monographie de *Conrad Witz* et par M. Paul Ganz dans son ouvrage fondamental sur *La Peinture suisse avant la Renaissance* (2).

(1) Saint Nicolas est reconnaissable à ses trois boules ou bourses d'or, avec lesquelles il dota trois jeunes filles pauvres ; saint Erasme, patron des marins, à un cabestan sur lequel est enroulé un câble. Des terriens naïfs, croyant que saint Erasme tenait à la main l'instrument de son martyre, prirent ces câbles enroulés pour des intestins dévidés. De ce contre-sens naquit la dévotion au saint auxiliaire invoqué contre la colique.

(2) F. Mercier, *Un tableau inédit de Conrad Witz prêté à l'Exposition de l'art suisse*,



CONRAD WITZ
LA SIBYLLE DE TIBUR ANNONÇANT
A L'EMPEREUR AUGUSTE LA NAISSANCE DE JÉSUS
(Collection Dard)

Ce compartiment de retable, détaché d'un grand ensemble théologique et didactique, présente sur un fond d'or deux figures, bizarrement accoutrées, d'homme et de femme, qui semblent au premier abord très énigmatiques : car la femme montre de son index levé au personnage de mascarade debout en face d'elle, qui de la main semble protéger ses yeux contre une lumière trop éblouissante, une apparition que nous n'apercevons pas dans le champ du panneau : c'est la *Sibylle de Tibur annonçant à l'empereur Auguste la naissance de Jésus*. Cette préfigure de la Nativité se rencontre très fréquemment dans l'art du xv^e siècle, fidèle à la vieille typologie médiévale qui se plait à mettre en parallèle avec les scènes du Nouveau Testament des préfigurations empruntées à l'Ancien Testament ou même à l'Antiquité païenne. Un des exemples les plus connus est le triptyque de Rogier de la Pasture, au Musée de Berlin, où la *Vision de l'empereur Auguste* fait pendant à l'*Apparition de l'Etoile miraculeuse aux Rois Mages*.

Nous savons de quel ensemble faisait partie le fragment de Dijon. Il est aujourd'hui démontré qu'il provient du grand retable bâlois du *Miroir du Salut* (*Speculum humanae salvationis*) peint par Conrad Witz vers 1435.

Beaux-Arts, 1924. — H. Wendland, *Conrad Witz*. Bâle, 1924. — Paul Ganz, *La Peinture suisse avant la Renaissance*. Paris, 1925, p. 49.



Phot. Braun.

Fig. 12. — Le Maître à l'œillet.
Le Couronnement d'épines et le Portement de croix.
(Collection Dard.)

La partie centrale, qui se composait sans doute de sculptures, a malheureusement disparu ; mais la plupart des peintures des volets ont été recueillies au Musée de Bâle. L'Annonciation était préfigurée par l'annonce de la Sibylle à l'empereur Auguste, l'Adoration des Mages par la reine de Saba apportant des présents à Salomon et par les trois preux Abisaï, Sabothaï et Benaja offrant au roi David l'eau de Bethléem. La Cène était symbolisée par Melchisédech offrant le pain et le vin à Abraham ; l'Intercession du Christ montrant ses plaies au Jugement dernier par Antipater découvrant devant César sa poitrine couverte de blessures ; l'Intercession de la Vierge par Esther implorant Assuérus. Le panneau de Dijon, « homologue » du groupe d'Esther et Assuérus, aurait formé, d'après la reconstruction de Wendland, la partie inférieure du volet de gauche.

La peinture du revers, malheureusement très écaillée, se distingue de l'intérieur des volets où les figures sont groupées deux par deux, en ce qu'elle ne représente qu'une figure isolée. En cet évêque mitré, appuyé sur sa crosse, dont la poitrine s'orne d'un grand mors de chape figurant la Sainte Trinité, il faut sans doute reconnaître saint Augustin. On peut se demander si cette figure, d'un grand caractère, est bien de la main de Conrad Witz, car les proportions sont moins trapues, les étoffes moins chatoyantes, et l'on sait qu'il était d'usage dans les ateliers du Moyen Age d'abandonner aux apprentis la peinture de l'extérieur des volets.

Un intérêt de curiosité s'attache à une autre peinture bâloise, postérieure d'une vingtaine d'années, qui représente sur un fond d'or damassé le *Baptême du Christ*. Nous en connaissons avec précision l'origine et la date. C'est un compartiment d'un *Retable de saint Jean* commandé vers 1455 par un certain Jean Loesel, commandeur de l'Ordre de Saint-Jean de Jérusalem pour les communautés de Bâle et de Rheinfelden. Les fragments de cet autel, qui ornait la chapelle de la Commanderie de Rheinfelden, sont actuellement dispersés entre trois musées : Bâle a conservé le panneau de la *Naissance du Précurseur*, Dijon possède le *Baptême du Christ* et Mulhouse deux scènes de la *Passion* avec le donateur aux pieds de la Vierge (1).

Le maître le plus abondamment représenté dans cette série de Primitifs suisses est un peintre anonyme du commencement du xvi^e siècle, qu'on a baptisé le *Maître à l'œillet* parce que la plupart de ses œuvres sont signées d'un œillet rouge et d'un brin de lavande croisés. A vrai dire, il y a eu à cette époque plusieurs « Maîtres à l'œillet », et malgré les essais de discrimination tentés par le savant conservateur du musée de Zurich, M. Wartmann, il n'est pas toujours aisé de

(1) *Fahrbuch der Kunst und Kunstpflege in der Schweiz*. 1928.

distinguer les Maîtres à l'œillet de Berne, de Zurich ou du Landeron, près de Neuchâtel. Ce qui complique le problème, c'est que leur personnalité est souvent très effacée et que les peintures marquées de leur gracieuse estampille florale ne sont parfois que des transcriptions en couleurs des estampes de Martin Schongauer.

Tel est précisément le cas d'un grand retable de la *Passion* divisé en huit compartiments assez grossièrement bariolés, dont la plupart des sujets : l'*Ecce Homo*, le *Portement de Croix* sont presque littéralement calqués sur la *Passion* gravée du maître de Colmar. Cette dernière composition particulièrement exploitée par les Primitifs suisses se retrouve presque sans changement dans un tableau du musée de Zurich (1). Ce n'est guère que de l'imagerie populaire, influencée par la mise en scène du théâtre des Mystères et outrée jusqu'à la caricature.

Au revers des volets on voit un gigantesque saint Christophe appuyé sur un tronc d'arbre, faisant passer le gué à l'Enfant Jésus qui, le globe crucifère à la main, pèse d'un poids mystérieux sur ses larges épaules. Des cygnes blancs, une sirène couronnée dont le buste nu se termine en une double queue de poisson, s'ébattent dans la rivière, dont les bords sont animés par la roue d'un petit moulin, un pêcheur à la ligne, un ermite avec sa lanterne.

Le même pittoresque naïf se retrouve sur la face extérieure de l'autre volet



Phot. Braun.

Fig. 13. — Maître à l'œillet.
Saint Otmar, abbé de Saint-Gall.
(Collection Dard.)

(1) Repr. par Ganz, *op. cit.*, pl. 69.

qui représente saint Jérôme enlevant l'épine de la patte du lion. Malgré l'archaïsme de certains détails tels que le lion d'aquamanile et la juxtaposition de plusieurs scènes sur un même panneau, les pilastres à rinceaux qui encadrent bizarrement la porte de la cellule du saint, surmontée d'un petit fronton, ne permettent pas d'assigner à l'ensemble de ce retable schongauerien une date antérieure à 1520. Ces conclusions sont d'ailleurs confirmées par les recherches de M. le Dr Fischer, conservateur du musée de Bâle, qui vient d'identifier le retable de Dijon avec un tableau d'autel dédié en 1516 dans l'église abbatiale de Wettingen.

A défaut de la marque de l'œillet et du brin fleuri de lavande qui les authentifient, le simple examen iconographique de la plupart des tableaux de cette série suffirait à démontrer leur origine helvétique. Beaucoup d'entre eux représentent en effet des saints locaux : saint Otmar, abbé de Saint-Gall, saint Fridolin, abbé de Säckingen, saint Théodule, évêque de Sion en Valais. Il n'est guère croyable que ces saints aient été représentés ailleurs qu'en Suisse.

Ces représentations de saints plus ou moins légendaires sont d'ailleurs fort pittoresques. Saint Otmar, abbé bénédictin qui fut enterré au célèbre monastère de Saint-Gall, tient de la main droite sa crosse abbatiale entourée du *sudarium* et dans la main gauche un tonnelet de vin qui, à l'inverse du tonneau des Danaïdes, ne se vidait jamais, bien qu'il s'en servît tous les jours pour rafraîchir les pauvres et les pèlerins (1).

Sur le même fond d'or guilloché se détache le groupe macabre de saint Fridolin, conduisant par la main un squelette : on dirait un fragment détaché de la *Danse des Morts*. Mais il s'agit en réalité d'un abbé de Säckingen sur le Haut-Rhin, particulièrement vénéré en Suisse, à Glarus, qui porte son image dans ses armoiries, et au couvent de Saint-Gall, où parut en 1480 une édition allemande de la *Vita Fridolini*, illustrée de 37 gravures sur bois, dont la première formant frontispice montre précisément saint Fridolin en costume d'abbé escorté d'un squelette (2). D'après la légende, il aurait ressuscité un certain Ursus pour qu'il vînt témoigner en sa faveur dans une contestation qui s'était élevée sur des privilèges octroyés à son abbaye.

Un cycle d'ailleurs assez médiocre de figures de saints peut être localisé de la même façon. Il comprend saint Jean-Baptiste, saint Nicolas, sainte Catherine avec sa roue, sainte Agnès avec son agneau, sainte Odile, patronne de l'Alsace, reconnaissable à son costume d'abbesse et aux deux yeux posés sur un livre (3).

(1) Künstle, *Ikongraphie der Heiligen*. Freiburg i-B, 1926, p. 482.

(2) Benziger, *Die Fridolinslegende*. Strasbourg, 1913.

(3) Ces deux caractères permettent de la distinguer de sainte Lucie, invoquée également contre les maladies des yeux, qui est représentée en martyre et non en abbesse, le cou percé d'un glaive ; elle présente les yeux qui lui servent d'attribut non sur un livre, mais dans un plat.

Ce qui prouve que ces panneaux ont été peints en Suisse, c'est la présence dans ce cycle de saint Théodule, évêque de Sion en Valais, qui est un saint local de la haute vallée du Rhône. Ce patron des vignerons du Valais porte une épée nue, emblème des droits de souveraineté que lui avait concédés l'empereur Charlemagne; mais son attribut le plus caractéristique est une cloche traînée par le diable. D'après la légende il aurait forcé le démon à lui porter de Rome à Sion une cloche que le pape lui avait offerte pour sa cathédrale.

A d'autres indices non moins révélateurs on peut également affirmer la provenance suisse d'une *Visitation* peinte au revers de deux panneaux, où le Maître à l'œillet a représenté, sur le fond d'or ciselé qu'il affectionne, *sainte Barbe* portant un calice, à côté de la tour à trois fenêtres où elle fut emprisonnée (1) et *sainte Ursule* tenant négligemment la flèche de son martyre tout en lisant un livre d'Heures. Derrière la Vierge et sainte Elisabeth, escortées chacune d'un lapin

(1) Le calice n'est qu'une répétition de la tour à poivrière qui, ayant la forme des pyxides où l'on enfermait au ^{xv}^e siècle le Saint Sacrement pour l'apporter aux mourants, fut confondue avec un calice. C'est par suite de ce contre-sens que sainte Barbe devint la patronne des mourants réclamant le viatique et de tous les fidèles menacés de mort soudaine : artilleurs, artificiers.



Phot. Braun.

Fig. 14. — Le Maître à l'œillet.
Saint Fridolin, abbé de Saeckingen.

(Collection Dard.)

blanc, symbole de leur fécondité, on aperçoit en effet juché sur la cime d'un rocher abrupt, dans un fond de paysage montagneux, un chamois aux longues cornes recourbées. Seul un montagnard suisse peut avoir eu l'idée de détacher la silhouette d'un bouquetin sur le fond de cette scène biblique.

On serait assez tenté d'attribuer à Hans Fries de Fribourg, qui fut avec Manuel Deutsch le principal représentant de l'Ecole suisse à la fin du ^{xv}^e siècle, un *saint Sébastien* maigre et anguleux, attaché à un tronc d'arbre et percé de flèches « comme un hérisson », dont la préciosité calligraphique rappelle le style de Schongauer.

Beaucoup d'autres peintures de la collection Dard mériteraient d'être commentées, discutées ou tout au moins signalées. Le cadre forcément restreint d'un article de revue ne nous permet pas de nous étendre davantage. Nous aurons atteint le but que nous nous proposons si cet aperçu sommaire peut donner aux historiens d'art et aux simples curieux une juste idée de la nation qui, venant s'ajouter aux de Champmol, fera du musée de Dijon un des premiers musées de France et d'Europe.

LOUIS RÉAU



Phot. Braun.

Fig. 15. — Le Maître à l'oeillet. *La Visitation*.

(Collection Dard.)

UN RELIEF DE JEAN GOUJON À GENÈVE ?

EN 1558, Genève décidait de construire sur l'emplacement des « hutins Bolomier » le Collège de Calvin d'où devait rayonner pendant des siècles la culture calviniste (1). Commencés la même année (2), les bâtiments furent inaugurés officiellement en 1559 (3), mais les travaux n'étaient point encore achevés et durèrent jusqu'en 1562 (4). Au cours du temps, l'Académie, l'Université, la Bibliothèque, se sont détachées du Collège de Calvin, mais le vieil édifice dispense encore aujourd'hui aux jeunes Genevois l'instruction secondaire, avant que la maturité ne les ait libérés.

Pendant leurs années scolaires, combien d'entre eux ont-ils remarqué dans l'aile sud, élevée en 1561 (5), le beau bas-relief (6) qui orne, au sommet d'un escalier extérieur, le fronton d'une porte de style Renaissance donnant jadis

(1) Sur cette création de Calvin et son histoire, voyez Ch. Borgeaud, *L'Académie de Calvin, 1559-1798*, Genève.

(2) Pierre commémorative de la construction, aux armes de Genève, avec la date de 1558, encadrée au Collège, voyez Blavignac, *Armorial genevois*, p. 52; *Genava*, VI, p. 176, n° 615; écusson avec même date, aussi au Collège, *ibid.*, p. 175, n° 614.

(3) Borgeaud, *op. l.*, p. 48, inauguration de l'« Université et Collège de Genève », le 15 juin 1559.

(4) Sur cet édifice et sa construction : Borgeaud, *op. l.*, pp. 34-5; Doumergue, *La Genève calviniste*, p. 380; Id., *La Genève des Genevois*, p. 178; Id., *Autrefois et aujourd'hui, guide historique et pittoresque de l'étranger à Genève*, p. 63; *Mém. Soc. d'Hist. et d'Arch. de Genève*, V, 1847, p. 10; C. Martin, *La Maison de l'île de Genève*, 1906, p. 77 et note 5; *Anciennes maisons de Genève*, II, pl. 31-47, p. 3 sq.; Thévenaz, *Histoire du Collège de Genève*, 1896, p. 19; *Genava*, V, p. 171, note 1.

(5) La même année, Théodore de Bèze, premier recteur de l'Académie, était confirmé dans ses fonctions pour une période de deux ans (21 avril), et partait pour le colloque de Poissy (10 août), voyez Borgeaud, *op. l.*, p. 87.

(6) Sur ce relief : Pictet de Sergy, *Le bas-relief du Collège. Mém. Soc. d'Hist. et d'Arch.*, de Genève, éd. 4^e, I, 1872, p. 15, planche; Blavignac, *Armorial genevois*, p. 53; Doumergue, *La Genève des Genevois*, p. 180; Id., *La Genève calviniste*, pp. 383-4; Thévenaz, *Histoire du*

accès aux appartements du principal et des professeurs (1) ? Les restaurations faites au Collège au XIX^e siècle ont transformé les vieux bâtiments, remis à neuf l'aile sud, mais ont respecté la porte et le relief, avec une discrétion qu'imposait la bonne conservation de cette sculpture taillée en marbre, alors que les autres ornements du Collège, en molasse rongée par le temps, nécessitaient d'importantes réfections (2).

Au centre du relief sont les armoiries genevoises ; l'écu, avec la clé et l'aigle, est timbré d'une couronne à l'antique, fleurdelisée, et il est surmonté du cimier habituel, le soleil rayonnant avec JHS. Au-dessous, un cartouche, que soutient une tête de chérubin et qu'encadrent des têtes de lions et d'aigles, renferme la devise genevoise *Post tenebras lux*, et la date 1561. Le trigramme JHS et les meubles de l'écu ont été martelés, lorsque l'occupation française (1790-1814) fit disparaître les emblèmes de l'indépendance genevoise (3), mais ces détails sont encore très nettement visibles, leurs contours étant profondément cernés dans la pierre.

Deux femmes drapées sont assises à droite et à gauche du motif central, vers lequel elles tournent la tête. Toutes deux ont dans la main gauche une palme ; de l'autre main, l'une, qui est entourée de trophées d'armes (à la gauche du spectateur) tient une épée, tandis que l'autre (à la droite du spectateur), entourée d'emblèmes pacifiques : livres, sablier, compas, règles, plume à écrire, tient un livre. Par leur intermédiaire, l'artiste oppose la paix à la guerre, le labeur de l'érudit à celui du guerrier. Ces tenants des armes de Genève, ce sont les génies de l'Etude et de la Guerre, les symboles de la Science et de la Guerre ou de l'Histoire (4). C'est mieux qu'un poncif décoratif : dans cette Genève qui devait lutter sans trêve pour maintenir son indépendance politique et religieuse, dans ce Collège calviniste qui s'ouvrait au début des sanglantes guerres

Collège de Genève, p. 30 ; Fatio, *Genève à travers les siècles*, pp. 84-5 ; *Anciennes maisons de Genève*, II, pl. 44 ; Ph. Monnier, *Le livre de Blaise*, p. 3 ; *Genava*, VI, p. 176, n° 616.

(1) Vue générale de l'escalier et de la porte (Fatio, *Genève à travers les siècles*, p. 86, fig. ; *Anciennes maisons de Genève*, II, pl. 43). Sur le tableau d'Hodler, au Musée de Genève, « Les régents du Collège » (1884).

(2) Mayor, *Bull. de la Soc. d'Hist. et d'Arch. de Genève*, I, p. 84 : « seuls de la construction du XVI^e siècle, les deux perrons ont été conservés ; celui de l'aile sud a même été remis à neuf et le fameux bas-relief nettoyé » ; C. Martin, *Anciennes maisons de Genève*, II, p. 5 : « la façade et l'aile en retour d'équerre sur la cour, entièrement restaurées en 1880, le motif central seul a été respecté ».

(3) *Genava*, VI, p. 174.

(4) Blavignac, *op. l.*, p. 53 : « Science et Histoire » ; Thévenaz, *op. l.*, p. 30 ; Fatio, *op. l.*, p. 83 : « Génie de l'étude et Génie de la guerre » ; Doumergue, *La Genève des Genevois*, p. 180 : « Science et Guerre ».

de religion (1), c'était dire que la science ne pouvait y fructifier sans l'aide des armes, que les étudiants devaient aussi savoir manier l'épée, et courir à la première alerte sur les remparts voisins (2).



Pictet de Sergy, le premier auteur qui ait attiré, en 1872, l'attention sur ce



Fig. 1. — Bas-relief du Collège de Calvin à Genève, attribué à Jean Goujon.

relief, a émis la supposition suivante : « Il est impossible, en le voyant, de ne pas y trouver quelques analogies avec les œuvres de Jean Goujon qui vivait à cette époque, était protestant et chef d'une école nombreuse. Nous ne voulons point affirmer que le fameux sculpteur ait lui-même ciselé notre bas-relief, mais il se pourrait fort bien que l'auteur inconnu fût de son école ». Cette opinion a été souvent répétée par les érudits locaux ; ils ont même affirmé que Jean Goujon avait passé par Genève vers 1560, assertion qui paraît pour la première fois sous

(1) Massacre de Vassy, 1562.

(2) Pictet de Sergy, *op. l.*, p. 16 : « C'est le Génie de l'étude et le Génie de la guerre protégeant Genève, c'est Genève s'appuyant à la fois sur la science de ses enfants et sur leur patriotique courage. Les palmes sont destinées à récompenser ces deux genres de mérite ».

la plume de Thévenaz, auteur d'une *Histoire du Collège de Genève* (1896) (1).

Quelle est la valeur de cette hypothèse? Jean Goujon a-t-il passé par Genève, et le relief peut-il être attribué à lui-même ou à l'un de ses disciples? Comme l'a dit M. C. Martin: « la description donnée par Pictet de Sergy de ce beau morceau de sculpture qu'on attribue complaisamment à Jean Goujon ou à son école, demanderait à être complétée par une critique approfondie (2) ».

*
* *

Jean Goujon avait adopté la Réforme (3). Pour cette raison, sans doute, il avait été emprisonné dès 1555 par ordre du bailli d'Étampes, mais élargi par arrêt de la Cour de Paris (4). C'est le même motif qui l'obligea à s'exiler de France quelques années plus tard (5).

Où se trouve-t-il en 1561, date que porte le relief de Genève? Il travaille au Louvre dès 1550, et les comptes royaux mentionnent les sommes qui lui sont payées jusqu'en 1561. Le 17 mai de cette année, une quittance de 23 livres est signée par Pierre Nanyn, sculpteur, au nom et comme procureur de « maistre Goujon, sculpteur, sur et tant moins des ouvrages de sculpture par luy faicts au chasteau du Louvre et qu'il fera cy-après ». Le compte de Jean Dunant, qui va du 1^{er} janvier 1560 au 31 décembre 1561, porte « à Jean Goujon, sculpteur, sur et tant moins des ouvrages de son art qu'il a faicts et fera cy-après au chasteau du Louvre, à luy ordonné par le sieur de Clagny, le 6 de septembre 1562, la somme de 716 livres » (6). Depuis ce moment, le nom de Jean Goujon disparaît définitivement des comptes royaux, et ce n'est qu'en 1562 que les historiens placent son exil, tandis qu'il fuit sa patrie devant la persécution et les prochains massacres religieux (7).

(1) Thévenaz, *Histoire du Collège de Genève*, p. 30; Fatio, *Genève à travers les siècles*, 1900, p. 84; Doumergue, *Genève calviniste*, pp. 383-4; Id., *Autrefois et aujourd'hui*, 1^{re} éd., p. 64 (il était à Genève en 1560); Id., 2^e éd, revue par L. Blondel; *Genava*, VI, p. 176.

(2) *Anciennes maisons de Genève*, II, p. 5.

(3) Ce qui n'était jadis qu'une supposition (Haag, *La France protestante*, 1^{re} éd., 1855, s. v. Goujon; *Bull. Hist. du protestantisme français*, IX, p. 39) est devenu une certitude, grâce aux documents relatifs à la mort de Jean Goujon à Bologne, Montaiglon, *Jean Goujon et la vérité sur la date et le lieu de sa mort. Gaz. des Beaux-Arts*, 1885, I, p. 65.

(4) D. Stein, *Jean Goujon et la maison de Diane de Poitiers à Étampes*, 1890; Vitry, *Jean Goujon*, p. 108.

(5) *Gaz. des Beaux-Arts*, 1885, I, p. 19; Vitry, *op. l.*, p. 111.

(6) *Comptes des Bâtiments du Roi* (de Laborde), I, pp. 261, 356, 387, II, pp. 25, 44, 60; *Gaz. des Beaux-Arts*, 1885, I, p. 7; Vitry, *op. l.*, p. 111.

(7) *Gaz. des Beaux-Arts*, 1885, I, pp. 13, 19, 21; Vitry, *op. l.*, p. 111, « après 1562 »; Michel, *Histoire de l'art*, IV, 2, p. 663.

Cette date n'est toutefois pas nettement déterminée, et résulte seulement des comptes royaux cités plus haut. S'il est impossible que Jean Goujon ait séjourné à Genève dès 1560, il se pourrait toutefois qu'il ait quitté la France dès 1561. Son absence à ce moment expliquerait pourquoi la quittance du 17 mai 1561 n'est pas signée par lui, mais par Pierre Nanyn, en son nom. L'ordonnancement de 1562, comme l'a déjà remarqué M. de Montaiglon, est postérieur à l'exercice du compte (1). Serait-ce par suite d'une simple coïncidence que le relief de Genève porte la date de 1561, qui est précisément celle où le nom du sculpteur paraît pour la dernière fois dans les comptes royaux ? M. P. Vitry, conservateur du Musée du Louvre, auteur d'un bel ouvrage sur Jean Goujon, à qui nous avons soumis ce petit problème, veut bien nous donner son opinion : « Je ne crois pas que l'on puisse préciser, d'ailleurs, ce moment (le départ de Jean Goujon) plus exactement que vous ne l'avez fait d'après les comptes, et votre observation de la quittance signée par procuration est très ingénieuse et donne beaucoup de force à l'hypothèse du passage de Goujon à Genève dès 1561, au moins comme possible ».

*
* *

Genève est déjà le refuge vers lequel se dirigent ceux que leurs convictions religieuses chassent de leur patrie. On y compte, parmi les nombreux réfugiés français, maint artiste et artisan, des orfèvres, des potiers d'étain, des fondeurs, des émailleurs, des graveurs (2). On y voit le célèbre sculpteur français Ligier Richier, lui aussi adepte vers la fin de sa vie des doctrines nouvelles, lui aussi obligé de s'expatrier (3). Il quitte Saint-Mihiel, et divers documents le montrent établi en 1564 à Genève, où il rejoint sa fille Bernardine, veuve de Pierre Godart (4). Il n'y vit que peu d'années, pendant lesquelles il semble avoir renoncé à tout labeur artistique (5). Rejoint en 1566 par son fils Gérard, il meurt à Genève, sans doute dans les premiers mois de 1567.

On sait que Jean Goujon se rendit en Italie, et qu'il passa ses dernières années à Bologne ; il s'y trouvait dès la fin de 1563, en rapports avec des

(1) *Gaz. des Beaux-Arts*, 1885, I, p. 8.

(2) M. Th. Dufour a relevé aux Archives de Genève un grand nombre de noms d'artistes réfugiés. Cf. P. E. Martin, *Les manuscrits Galiffe et Th. Dufour aux Archives d'Etat. Bull. Soc. Hist. de Genève*, V, 1925, p. 43 ; p. 63, n° 9. Notes et documents sur les Beaux-Arts et les artistes genevois. Documents inédits.

(3) Paul Denis, *Ligier Richier, l'artiste et son œuvre*, 1911, p. 370 sq.

(4) Ingénieur, architecte, fixé à Genève où la bourgeoisie lui est accordée en 1559, et où il meurt la même année. Denis, *op. l.*, pp. 163, 359.

(5) Denis ; *op. l.*, p. 44.

hommes suspects et accusés d'hérésie, et il y mourut entre 1564 et 1568 (1).

Pourquoi choisit-il l'Italie du Nord comme lieu d'exil? On a émis à ce sujet diverses hypothèses : on a supposé qu'il y avait voyagé dès avant 1540, et



Fig. 2. — Porte d'entrée du Collège de Calvin.

qu'il désirait revoir ou connaître le pays dont l'art avait exercé sur le sien une si forte influence (2) ; on a pensé qu'il cédait aux conseils du Primatice ou d'autres artistes italiens établis en France (3). Mais Genève est sur la route qui mène de Paris en Italie. N'est-ce pas là que l'idée serait venue au maître français de se rendre au delà des Alpes? A Genève, il pouvait rencontrer non seulement ses compatriotes, mais de nombreux Italiens qui, surtout depuis 1550, y formaient une importante colonie de réfugiés, avaient leur église propre, et demeuraient en relation avec leurs coreligionnaires de la mère-patrie (4).

C'est à Genève que le graveur français Laurent Pennis passe avant de se rendre vers 1559 à Milan, puis à Plaisance, à Modène, enfin à Bologne, où il demeure plusieurs mois, à la fin de 1563 ou au début de 1564, précisément « chez maître Jean Goggion français, tailleur de reliefs, près Saint-Mamolo, dans la maison d'une veuve » (5). Précédant de peu Jean Goujon à Genève, le retrouvant

à Bologne, lui aurait-il suggéré de suivre l'itinéraire qu'il avait choisi lui-même?

(1) *Gaz. des Beaux-Arts*, 1885, I, p. 17; Vitry, *op. l.*, p. 112; Michel, *l. c.*

(2) Influence italienne sur Jean Goujon, Vitry, p. 112 et ss.

(3) *Gaz. des Beaux-Arts*, 1885, I, pp. 19-20.

(4) Galiffe, *Le refuge italien de Genève*, 1881, p. 47. Préférence des réfugiés italiens dans le choix de l'asile, p. 41.

(5) *Gaz. des Beaux-Arts*, 1885, I, pp. 14-5.



Nous avons recherché si les Archives de Genève conservaient quelque trace du passage de Jean Goujon par Genève, mais malheureusement ce fut en vain. « On ignore, dit déjà Pictet de Sergy, à propos du relief du Collège, quel en est l'auteur et à quelle occasion il fut exécuté et placé. Les registres du Conseil sont muets là-dessus, et quant à la Vénérable Compagnie, corps dirigeant plus spécialement alors le Collège et la Bibliothèque, et dans les registres duquel on aurait pu espérer trouver quelque chose, les cahiers de l'année 1560 dans son entier, et presque tous ceux de 1561 ont été égarés ». Les Registres du Conseil et ceux de la Vénérable Compagnie des Pasteurs ont été dépouillés par E. A. Bétant, ancien principal du Collège, qui en a minutieusement extrait tout ce qui concerne l'histoire de cette institution (1) : aucune allusion au relief et à son auteur. Les registres des habitants de Genève ne sont pas plus explicites. A priori, le nom de Jean Goujon n'avait pas chance de s'y trouver, puisque cet artiste n'aurait fait que passer à Genève et que ces listes ne portent que la mention des personnes fixées dans cette ville. Dans le volume de 1549, au 29 janvier 1560 (2), la table des matières, établie au XIX^e siècle, mentionne un *Jean Goyon* et renvoie à la page 357, année 1559. L'indication est erronée, car ce nom ne se trouve pas à la page indiquée, et provient sans doute d'une erreur de lecture. De plus, ce Jean Goyon ne pourrait être le sculpteur, qui se trouvait encore à Paris à cette date. Le registre des habitants manque précisément pour les années qui nous intéressent, depuis le 29 janvier 1560 jusqu'en 1572, les volumes intermédiaires ayant disparu dès le XVIII^e siècle (3). Le « Livre ou Registre des Affaires du Collège » (4) mentionne divers dons en argent faits à cette institution de 1558 à 1621, mais ne contient aucune indication relative à la construction de l'édifice. Rien non plus dans les comptes de la « Bourse française » concernant l'assistance donnée aux réfugiés français de 1560 à 1579 (5) ; du reste la situation de Jean Goujon ne l'eût sans doute point obligé

(1) Bétant, *Extrait des Registres du Conseil d'État concernant le Collège de Genève*, 1558-1798, Bibliothèque de Genève, Ms. 822, don 1910 ; Id., *Extrait des Registres de la Compagnie des Pasteurs concernant le Collège de Genève*, 1556-1798, Bibliothèque de Genève, Ms. 823, don 1910. Ces documents ont été utilisés par Thévenaz pour son *Histoire du Collège de Genève*, 1896, p. 15.

(2) Archives d'Etat, Registres des habitants, Ms. A. 1.

(3) Galiffe, *Le refuge italien*, p. 61.

(4) Archives d'Etat, Ms. A. 1, p. 73.

(5) Archives d'Etat, Bourse française, Grand livre des assistés, I, 1560-1579.

de recourir à cette aide. Rien dans les fiches accumulées patiemment par Th. Dufour (1).

Le nom Goujon, avec les variantes qu'il comporte, alors que l'orthographe des noms de famille n'était pas encore fixée : Goujeon, Gojon, Gougou dit Goguon, peut-être Gollion, Goulion, Goullion (2), est fréquent à cette époque dans les minutes des notaires genevois, et souvent avec le même prénom que l'artiste français. C'est Claude Goyon, bourgeois (3) ; c'est Antoine Gojon, marchand, bourgeois (4), son fils *Jean Gojon* (5), ses filles, Loyse, épouse d'Ant. Andrion (6), et Andrée, épouse de Henry Clément (7) ; c'est Christophe Gojon, de Tours, reçu habitant en 1572 (8). Voici Geneviève Gojon, de Belleville, épouse en secondes noces de François de la Botière, marchand, bourgeois de Cluny, et dont le nom est orthographié Gojon, Goujon, Gougou (9). Voici *Jean Gougeon*, citoyen, époux de Perrine Chenu (10) ; *Jean Gollion*, de Bardonnex (11) ; *Jean Goulion*, marchand affecteur (12) ; *Jean Goullion* ou Goullion, tanneur (13) ; *Jean Gouillon*, d'Arare, maître chappuis (14) ; *Jean*

1) Voir plus haut.

(2) Les documents des Archives de Modène relatifs à la mort du sculpteur français transcrivent son nom en Jean Goggion, Jean Gozzon, Jean Guzon. *Gaz. des Beaux-Arts*, 1885, I, p. 15 ; dans les comptes de Saint-Maclou, Jean Gouyon ou Gougou (A. Michel, *Hist. de l'art*, IV, 2, p. 653).

(3) Notaire Michel Try, 4^e vol., 1538-40, t. VII, p. 6.

(4) Notaire Jean Morel, 1538-1558, t. IV, p. 472. Anthoine Gojon, fils de Claude, de La Roche, reçu bourgeois en 1538 ; Covelle, *Le livre des Bourgeois*, p. 218.

(5) Notaire Michel Try, 10^e vol., 1590-1605, t. VII, p. 57.

(6) *Ibid.*, t. VII, p. 57 ; notaire Pierre Duroveray, 1557-1605, t. II, p. 878 ; notaire Benoit Mantelier, 1599-1602, t. IV, p. 526 ; notaire Etienne Rivilliod, 1611, t. VI, p. 162 ; notaire Michel Try, 9^e vol., 1589-1596, t. VII, p. 52 ; notaire Olivier Dahonneau, 1591-1610, t. II, p. 291 ; *ibid.*, 4^e vol., 1601, t. II, p. 295 ; notaire Étienne Bon, 2^e vol., 1597-1603, t. I, p. 277 ; notaire Pierre de la Rue, 9^e vol., 1574, t. II, p. 404 ; notaire Jehan Dupont, 2^e vol., 1595-1600, t. II, p. 850.

(7) Notaire Pierre Duroveray, 2^e vol., 1557-1605, t. II, p. 878 ; notaire Jean Jovenon, 7^e vol., 1590-1599, t. IV, p. 223.

(8) Registre des habitants, 1572-4, p. 451.

(9) Notaire Jean Ragueau, 2^e vol., 1556-1558, t. VI, p. 12 (Goujon) ; *ibid.*, 4^e vol., 1556-1561, t. VI, p. 23 (Gougou) ; *ibid.*, 5^e vol., 1562-1564, t. VI, p. 39 (Gojon) ; notaire Michel Try, 1586-1588, 8^e vol., t. VII, p. 46 (Gojon) ; notaire Ragueau, 9^e vol., 1567, t. VI, p. 73 (Gojon).

(10) Notaire Marin Gallatin, 2^e vol., 1569-1590, t. III, p. 154.

(11) Notaire Jehan Dupont, 5^e vol., 1579-1583, t. II, p. 862.

(12) Notaire Demonthouz, 24^e vol., 1610, t. II, pp. 459-458 ; notaire Isaac Demonthouz, 3^e vol., 1628-29, t. II, p. 664.

(13) Notaire Michel Du Puy, 1^{er} vol., 1612, t. II, p. 873 ; notaire Pierre Demonthouz, 4^e vol., 1621, t. II, p. 574 ; *ibid.*, 12^e vol., 1629, t. II, p. 601 ; 13^e vol., 1630-1, t. II, p. 604 ; notaire Louis Gaudy, 2^e vol., 1626-35, t. III, pp. 186-7 ; notaire Philibert Babel, 1616-19, t. I, p. 51 ; 12^e vol., 1628, t. I, pp. 69, 73. — Jean Gouillon, de Nyon, tanneur, reçu bourgeois en 1619 (Covelle, *op. l.*, p. 343).

(14) Notaire Pierre Demonthouz, 1642, t. II, p. 639.

Goujon, marchand boutonnier (1) ; Jean, fils de feu *Jean Goujon*, de Lyon (2) ; Jean Louys, fils de Pierre Goujon, dit Gogon, natif, maître veloutier (3) ; Jacques, fils de feu Pierre Delaporte, dit Gojon, citoyen, et ses frères (4) ; Claude Delagarde, veuve de Christophe Gojon, de Loudun (5), etc. On ne saurait supposer aucune parenté entre ces Goujon de Genève, dont plusieurs sont d'origine française, et le sculpteur, dont le nom et le prénom se rencontrent ailleurs encore, homonymie qui a suscité mainte confusion (6).

En résumé, l'hypothèse du passage de Jean Goujon à Genève en 1561 ne rencontre aucune impossibilité chronologique, mais elle trouve pas non plus de confirmation dans les textes, dont le silence peut s'expliquer, il est vrai, par l'insuffisance et la disparition des documents qui auraient pu en garder le souvenir. La solution, s'il y en a une, doit être demandée au relief lui-même.



Le décor sculptural du Collège est taillé dans la molasse locale ; à cette époque, en effet, les sculptures des édifices genevois sont en pierre du pays, molasse ou roche. C'est en molasse que l'on construit et décore, au même moment que le Collège, et peut-être de la main du même architecte (7), la tour contenant la belle rampe pavée de la Maison de Ville (8). L'insuffisance des moyens financiers ne permet pas de prétendre à des matériaux de prix. En 1560, on discute si l'aile du Collège regardant le lac ne sera pas construite en pierre de taille, « pour avoir meilleure durée », mais on décide de ne faire en pierre de taille que les fenêtres et les croisées (9). En 1561, on manque de tuiles, et l'on craint que l'édifice ne demeure découvert en hiver, « ce qui seroit la ruyne d'iceluy » (10). Seul, le relief est taillé dans une matière plus belle et durable, en

(1) Notaire Jean Girard, 4^e vol., 1696-1698, t. III, p. 270.

(2) Notaire Comparet, 43^e vol., 1699, t. II, p. 252. — Jacob, fils de feu Jean Goujon, de Lion, reçu bourgeois en 1710 (Covelle, *op. l.*, p. 400).

(3) 1680-1, t. III, p. 418.

(4) Notaire François Panissod, 1^{er} vol., 1557-1564, t. V, p. 40.

(5) Notaire Jean Jovenon, 3^e vol., 1573-1576, t. IV, p. 185.

(6) Un Jehan Goujon, de Troyes, ouvrier en laine, pendu pour hérésie en 1562. *Gaz. des Beaux-Arts*, 1885, I, p. 13 ; Haag, *La France protestante*, 1^{re} éd., s. v. Goujon.

(7) C. Martin, *La Maison de Ville de Genève*, 1906, p. 77, note 5, remarque dans l'ornementation de cette rampe des analogies avec celle du fronton du Collège, et suppose que le même maître dirigea les travaux des deux constructions.

(8) *Ibid.*, p. 71 sq., la construction de la rampe.

(9) Thévenaz, *Histoire du Collège*, p. 25 sq.

(10) *Ibid.*, 1^{er} août 1561. « Jean Budé. Sur sa requête de mettre ordre à trouver de la pierre pour bâtir et achever le college afin qu'il ne demeure découvert, qui serait la ruine d'iceluy ».

marbre blanc veiné de jaune et de brun, qui ne provient ni de Genève ni des environs (1).

Seul aussi, il témoigne de quelque recherche décorative, les autres motifs, armoiries, citations bibliques, sont très simplement traités, non seulement par manque de ressources, et parce que le temps pressait (2), mais parce que l'austérité calviniste l'exigeait (3). Même simplicité à la Maison de Ville, que l'on construit en même temps que le Collège (4) : le fronton, en molasse du portail au bas de la rampe pavée, avec la date 1556, ne comporte que les armoiries genevoises encadrées de banderoles et une frise de bucrânes et de rosaces (5). Deux constructions simultanées, c'était beaucoup pour la petite cité qui devait subvenir à ses dépenses politiques, militaires et religieuses. Aurait-on distrait ses efforts en les portant sur un motif accessoire, en cherchant pour lui une matière et une richesse exceptionnelles, si des circonstances particulières n'y avaient engagé ? Ces petites différences ne sont-elles pas un indice que le relief occupe au Collège, et même dans toute l'ornementation d'alors, une place à part ?



La couronne que timbre l'écu est l'emblème de la souveraineté de Genève, qui la porte parfois sur ses armoiries : couronne impériale rappelant que Genève fut ville libre et impériale ; le plus souvent couronne de marquis, « à cause de la qualité de Genève qui était ville marquise, c'est-à-dire située sur les marches ou frontières de l'Empire » ; couronne murale (6). Ici, c'est une couronne « antique » (7), alternant ses pointes avec des fleurs de lys. Ce détail

Registres du Conseil, Ms. Bétant, p. 17. A plus d'une reprise, on se plaint du manque d'argent pour la construction du Collège, par ex. 6 et 19 mai, *ibid.*, pp. 16-7.

(1) Selon M. Youkowsky, assistant de géologie au Museum d'Histoire naturelle de Genève. Une détermination exacte de la provenance n'a pas été possible.

(2) *Registres du Conseil*, 26 août 1560 : « D'autant que l'on voit que le Collège ne s'avance aucunement, et que cela redonde au déshonneur de la Seigneurie et au grand préjudice d'icelle, et même qu'on craint d'être en nécessité de gens savants, si l'on ne se met peine et diligence de l'achever ». Ms. Bétant, p. 11.

(3) Sans être hostile à l'art, Calvin ne l'a certes pas encouragé. Müntz, *Le protestantisme et l'art* ; *Revue des revues*, 1^{er} mars 1900 ; Denis, *Ligier Richier*, p. 20.

(4) Le Collège est construit de 1558 à 1562. A ce moment, on édifie la rampe de la Maison de Ville, qui semble avoir été momentanément interrompue en faveur du Collège ; des ouvriers ont du passer d'un chantier à l'autre. C. Martin, *op. l.*, p. 78, note.

(5) *Ibid.*, pl. VIII, p. 70 ; Fatio, *Genève à travers les siècles*, p. 79, fig. L'écusson, détruit pendant l'occupation française, a été refait au début du XIX^e siècle.

(6) Blavignac, *Armorial genevois*, p. 173.

(7) Bouton, *Nouveau traité des armoiries*, 1887, p. 569, fig.

est unique à Genève (1), et il est peu probable qu'un artiste local en ait eu l'idée. Telle qu'elle est, la couronne fleurdelisée rappelle un peu celle des grands ducs de Toscane (2). Mais ces fleurs de lis ne seraient-elles pas plutôt celles de France, dont la présence s'expliquerait, en admettant que le modèle du relief est du à un artiste français, habitué à sculpter au Louvre des couronnes royales (3) ?



Ces allégories, ces trophées, ces cartouches, font assurément partie du répertoire courant de la Renaissance. Mais on ne saurait méconnaître les analogies de ces motifs avec les thèmes habituellement traités par Jean Goujon. Il aime ces femmes ailées, Victoires, Renommées, symboles de la Paix, de l'Histoire, qu'il étend ou assied à droite et à gauche d'un élément central, œil-de-bœuf, clef de voûte, armoiries (4). Elles sont accompagnées de trophées, elles tiennent en main des palmes et d'autres accessoires ; elles sont vêtues de robes légères, aux multiples plis fins qui laissent transparaître le corps. Sur le relief de Genève, l'une tourne la tête de profil, l'autre la présente presque de face, et c'est là une disposition fréquente chez Jean Goujon (5). Que l'on regarde par exemple la décoration de l'arc, à la porte d'entrée de l'Hôtel Carnavalet (côté de la cour) : ces deux femmes étendues ne présentent-elles pas avec celles de notre relief d'incontestables analogies, en particulier celle de

(1) Blavignac (p. 173) mentionne toutefois un diadème fleurdelisé sur l'un des timbres du carillon.

(2) « Relevée sur son cercle de plusieurs pointes, semblables à celles des couronnes antiques, mais un peu recourbées et surmontées, une sur deux, de fleurs de lis au pied nourri. On y ajoutait deux grandes fleurs de lis épanouies de Florence » (Jouffroy d'Eschavannes, *Traité complet de la science du blason*, 1880, p. 182, fig.) ; Bouton, *op. l.*, pp. 569-70, fig. Le lis florentin orne au XV^e siècle des stalles de la cathédrale Saint-Pierre et de l'église Saint-Gervais, à Genève ; pour expliquer leur présence, on a supposé qu'elles provenaient de l'église des Frères Mineurs de Rive, où les marchands florentins avaient fondé et doté une chapelle après 1471 (Musée de Genève, Deonna, *Collections archéologiques et historiques, Moyen Age et temps modernes*, 1929, p. 15).

(3) Voir de Jean Goujon, au Louvre, le motif décoratif du palier du premier étage, escalier Henri II, Vitry, *op. l.*, p. 113, fig. *L'architecture et la décoration aux palais du Louvre et des Tuileries*, Paris, s. d.

(4) Ex. Louvre, œil-de-bœuf de la cour, la Gloire du roi et la Renommée, Vitry, *op. l.*, p. 89, fig. ; l'Histoire et la Victoire, *ibid.*, p. 97, fig. ; la Guerre et la Paix, *ibid.*, p. 97 ; *Gazette des Beaux-Arts*, 1885, I, p. 9, fig. ; *L'architecture et la décoration aux palais du Louvre et des Tuileries*, I, pl. IX ; Hôtel Carnavalet, arc de la porte d'entrée, Vitry, *op. l.*, p. 45, fig. ; *Musée de sculpture comparée du Trocadéro*, I, pl. 107 ; sur l'Hôtel de Ligneris, A. de Montaiglon, *L'architecture et la sculpture à l'hôtel Carnavalet. Gazette des Beaux-Arts*, 1881, II, p. 45 ; Palustre, *La Renaissance en France*, II, 1881, p. 179 ; Vitry, *op. l.*, p. 68.

(5) Hôtel Carnavalet, décoration de la porte, Vitry, p. 45, fig. ; œil-de-bœuf de la cour du Louvre, *ibid.*, p. 97 ; Louvre, motif central de l'attique, *ibid.*, p. 117, fig.

droite, dont l'attitude est à peu près la même, si ce n'est qu'elle est plus étendue et que ses jambes sont croisées ?

La forme de la tête est celle des figures féminines de Jean Goujon, allongée, au front fuyant que le nez continue en ligne droite. Sur le relief de Genève, la jeune femme de droite, au visage carré, presque de face, un peu relevé, à la bouche entr'ouverte, dirige vers le ciel ses yeux à la prunelle incisée, engagée

sous la paupière ; son expression un peu hébétée rappelle celle du dieu-fleuve sculpté sur la façade du Louvre (1).

Les extrémités du cartouche qui renferme la devise genevoise sont des têtes de lions inclinées, recouvertes en partie par des têtes d'aigles, qui sont ici un rappel des aigles qui figurent sur les armoiries genevoises. On voit un cartouche analogue au château d'Écouen, avec le même traitement curieux de l'oreille du lion, en une sorte de bourrelet (2). Un cartouche encore très semblable orne le fronton de l'attique de la cour du Louvre, face orientale, et présente de plus deux figures féminines, c'est-à-dire les éléments mêmes de notre relief (3). Sur celui-ci, le casque du trophée montre par devant un muffle de lion, qui ressemble par son expres-



Fig. 3. — Bas-relief du Collège de Calvin. Détail.

sion, par la petite touffe en volute dont il est surmonté, à un muffle de lion du château d'Écouen (4). Enfin remarquons que la crinière des lions est traitée comme les longues ondulations de la barbe et des flots du dieu-fleuve cité plus haut.

(1) Vitry, *op. l.*, p. 121, fig.

(2) *Musée de sculpture comparée du Trocadero*, I, pl. 104.

(3) Baltard, *Paris et ses monuments*, 1805, I, pl. 14.

(4) *Musée de sculpture comparée*, I, pl. 104.

L'adhésion que M. P. Vitry veut bien donner à ces conclusions nous est précieuse, et nous reproduisons volontiers, avec son autorisation, les termes de la lettre qu'il a bien voulu nous écrire à ce sujet :

« Il est certain que son aspect général, son style, sa manière, sont ici évidents, plus que dans la plupart des nombreux motifs que l'on attribue en France à lui, à son atelier, ou à son influence. Il faut penser surtout, non pas aux délicates figures du jubé de Saint-Germain l'Auxerrois, de la fontaine des Innocents ou de l'hôtel de Ligneris, mais aux figures allégoriques très classiques du Louvre par lesquelles se termine sa carrière parisienne, vers 1560, principalement aux figures de l'attique, que l'on regarde peu d'ordinaire, qui sont les dernières en date, et qu'il n'a pas exécutées lui-même. Il avait à ce moment, d'après les comptes, toute une équipe de collaborateurs, et on a peut-être continué à travailler au Louvre sur des dessins après son départ.

« Je retrouve dans les ornements et accessoires de gauche surtout, casque, cuirasse, épée, et dans ce cartouche qui se termine par deux têtes de lions, des motifs tout à fait analogues à ceux de l'attique du Louvre.

« Les figures féminines sont lourdes et mal construites, les têtes surtout sont assez mauvaises, et c'est là surtout où nous pouvons être sûrs que nous ne sommes pas en présence d'un travail de Goujon lui-même. Mais leurs draperies collantes et leur ajustement sont bien dans l'esprit de Goujon. Il y a même plus ; on y sent la recherche qui est constante dans les figures également assises de l'attique du Louvre, des raccourcis et des effets de perspective qui préoccupaient Goujon, et dont il a expliqué les intentions dans ses dessins de l'illustration du Vitruve.

Il cherchait dans ses figures de demi-relief, par des dispositions ou des allongements arbitraires des membres, à les faire pour ainsi dire « plafonner » pour l'observateur placé beaucoup plus bas. De là l'allongement excessif du bras de la figure qui tient l'épée, le raccourcissement de celui qui tient le livre, la façon d'agencer les genoux est très typique aussi. Je ne suis pas par trop choqué non plus de l'allure de « viragos » de ces femmes aux membres épais, si peu conformes aux Nymphes des Innocents ; il y a des musculatures de ce genre dans les figures de l'attique du Louvre.

« La maladresse de l'exécutant aura exagéré les intentions du modèle, et il y a des parties, les têtes notamment, dont il n'a pas su comment se tirer. Mais les chevelures ondules, les ailes, les palmes sont bien typiques de l'atelier de Goujon au Louvre ; le motif des livres

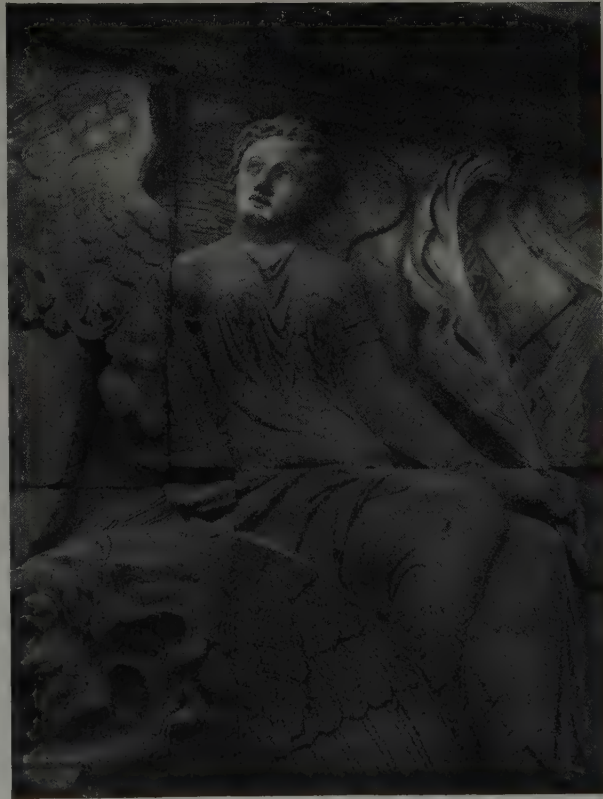


Fig. 4. — Bas-relief du Collège de Calvin. Détail.

entassés à droite est le plus maladroit ; mais il n'y avait peut-être rien de tel dans les motifs traités jusque là au Louvre, quoi que l'on puisse y relever des intentions humanistiques qui n'ont jamais été, je crois, suffisamment étudiées ».

*
* *

Le relief de Genève révèle donc incontestablement l'influence de Jean Goujon. On ne saurait toutefois, étant donné les gaucheries d'exécution signalées plus haut, reconnaître en lui la main même du maître. C'est le travail d'un disciple.



Fig. 5. — Écusson aux armes de Genève.
Bas-relief du Collège de Calvin. Détail.

On admettra volontiers que Jean Goujon n'a pas ignoré cette œuvre, et qu'il en a fourni lui-même le modèle. Réformé, il devait être en relation avec Genève ; il devait être disposé à prêter à ses coreligionnaires son concours, c'est-à-dire à collaborer à la construction du Collège de Calvin, qui recevait des dons même de l'étranger (1), dont les autorités étaient en rapport constant avec la France et faisaient appel, dès les débuts, à des savants français (2).

Cependant, il ne semble pas que le relief ait été taillé à Paris, pour être ensuite expédié à Genève, pratique peu usuelle pour la sculpture monumentale (3) ; il a dû être sculpté sur place, à Genève même.

Jean Goujon en a-t-il envoyé le dessin à Genève avant son départ de Paris ?

(1) Parmi les artistes qui ont fait des dons au Collège « Pierre Favre, peintre, a donné par son testament au Collège cinq florins », 1567. En regard de cette note, « le 8 décembre 1567, Nicolas Romain a païé les dits fl. 5 ». *Livre des affaires du Collège*, fol. 16 v° et 17 v° ; Archives d'Etat, Ms. Dufour, n° 9, Artistes genevois, p. 195.

(2) Le premier appel de professeur, en 1558, est adressé à Jean Mercier, un des hébraïsants les plus en vue, qui occupait à Paris la chaire de lecteur royal au Collège de France (Borgeaud, *L'Académie de Calvin*, p. 36). A Paris, le ministre Macard est une sorte d'envoyé ecclésiastique de l'église de Genève auprès des frères de la capitale, *ibid.*, p. 37.

(3) C'est l'opinion de M. Vitry : « J'élimine absolument, par contre, l'hypothèse d'un envoi de sculptures toutes faites. On a pu faire voyager quelques bronzes, quelques marbres, mais jamais de la sculpture monumentale de cette nature ». Remarquons toutefois que, bien qu'il soit de

S'il a passé par Genève en 1561, ce qui, nous l'avons dit plus haut, est possible, sinon prouvé, il a pu y donner lui-même le modèle du relief, qui aurait été exécuté peut-être sous ses yeux et sous sa direction, par un sculpteur local, ou par quelque praticien emmené avec lui de France (1).

W. DEONNA

dimensions restreintes, le relief est formé de six dalles assemblées en deux assises, dont le transport devait être facile. En plusieurs endroits, au point de jonction des dalles, des cassures très nettes qui ne peuvent être l'effet du temps, pourraient provenir d'accidents dans le montage (épée, aile de l'aigle à gauche du cartouche). Comme l'a remarqué Pictet de Sergy, le marbre a été grossièrement encastré dans le fronton.

(1) C'est aussi l'opinion de M. Vitry : « J'imagine donc volontiers que, séjournant plus ou moins longtemps à Genève, il y a donné pour le Collège de Calvin le modèle de ce décor qui a pu être exécuté soit par des ouvriers locaux, soit par quelqu'un de ses praticiens emmenés avec lui en France. La vraisemblance de l'exil de Goujon attiré à Genève pour des raisons de religion et y séjournant avant de passer en Italie, y rencontrant peut-être, comme vous l'avez remarqué, le graveur Pennis, qu'il retrouvera plus tard à Bologne, est à retenir par dessus tout. En somme, je verrais volontiers un travail d'un élève frais émoulu de l'atelier du Louvre, si la possibilité de la présence de Goujon à Genève ne nous laissait penser à un modèle de lui interprété plus ou moins sous sa direction, peut-être après son départ pour l'Italie ».

BIBLIOGRAPHIE

K. DE B. CODRINGTON, du Victoria and Albert Museum. — **L'Inde ancienne**, des origines à l'époque gupta, avec des Notes sur l'architecture et la sculpture de la période médiévale, ouvrage précédé d'une Etude sur la sculpture indienne par William Rothenstein, traduit de l'anglais par M^{me} Jean LOCQUIN. Paris, Dorbon aîné, in-folio de 81 p. de texte et 76 pl. de reproductions.

Pour favoriser l'étude, en France, des chefs-d'œuvre de l'art indien, M^{me} Jean Locquin vient de publier une traduction de l'*Inde ancienne* de K. de B. Codrington, ouvrage anglais présenté au public d'outre-Manche par une préface analytique de W. Rothenstein.

L'édition française, premier volume d'une série dont on nous annonce la publication, est luxueusement présentée. Si son format la rend peu maniable, nous y gagnons cet avantage que les sujets des bas-reliefs restent clairs dans leurs moindres détails, ce qui est précieux lorsqu'il s'agit d'un art aussi compliqué et surchargé.

L'illustration comprend 76 belles planches. Elles sont précédées d'un texte, remanié par la traductrice, qui résume l'histoire des Indes, et conduit le lecteur à travers les arts *maurya*, *kouchan*, *goupta* et *gandarien*. Rien n'est dit de l'art médiéval, bien que les planches soient consacrées environ pour moitié à la reproduction des plus belles pièces de cette époque.

La publication est d'autant plus louable que le public français ne porte pas encore à l'art indien l'intérêt qu'il mérite. Il est resté le

privilege d'une élite de collectionneurs, de voyageurs et d'érudits. Il est vrai que nous n'avons pas, comme le public anglais, l'avantage d'être en relations étroites et constantes avec le pays, d'être en contact continu avec ses fonctionnaires, ses historiens : il nous manque ce milieu qui répand autour de lui un minimum d'information faute de quoi cet art reste, au moins en partie, inaccessible.

Livrons-nous à son sujet à un examen d'ensemble. Nous y constatons beaucoup de points communs avec notre art médiéval, exception faite de certaine architecture que la rigidité de la ligne apparente au persépolitain. Ailleurs, la ligne est fuyante et encadre une profusion de détails, compositions souvent très compliquées exposant des scènes de la vie légendaire ou historique du Bouddha. Ces dernières sont-elles connues, alors s'éclaire, dans la confusion des formes, non seulement le sens de la composition, mais encore l'importance des détails, l'harmonie des lignes comme la suave sensibilité de l'artiste. N'a-t-on pas eu raison d'affirmer que cet art vaut par son intellectualité ? Sans ce minimum de connaissances, tout échappe en lui, sauf les détails des formes souvent dépourvus de finesse et d'attrait, de même qu'à un Musulman ou à un Chinois, par exemple, doit échapper le caractère de nos cathédrales médiévales. Un paysan picard du XVI^e siècle, sans autre aliment spirituel, dès son bas âge, que des lectures et des sermons empruntés à l'hagiographie, l'Évangile ou l'Ancien Testament, n'était-il pas mieux à même que la plupart de nos contemporains d'apprécier

les scènes plastiques ornant nos cathédrales?

Ainsi s'explique la différence frappante qui



Figure hellénistique, de Hadda.

apparaît entre l'originale spontanéité de la sculpture indienne et la rigidité hésitante, calculée, compassée, que donneront les Chinois à leur plastique bouddhique. Les principales figures, fait remarquer avec juste raison W. Rothenstein, du Bouddha, de ses disciples — costumes ou habitudes aussi bien que scènes de sa vie — étaient aussi familières aux Indiens que l'étaient à Giotto, par exemple, les événements de la vie de saint François et de ses frères. Les Indiens vivent dans le milieu du Maître, alors que pour des Chinois éloignés de ce milieu, tout ce que transmettra la littérature devra être interprété, les traditions verbales même, traditions courantes comme histoires locales faisant défaut. Leur art manquera de chaleur, d'exactitude, de spontanéité : il aboutira à ces représentations froides, hiératiques, que nous ne pouvons admirer qu'en déplaçant, en boulever-

sant l'équilibre de nos facultés sensibles, ou en en faisant abstraction, pour nous placer à un point de vue purement historique ou géographique.

Le rythme des grandes lignes architecturales des monuments primitifs comme les détails des sculptures dont ils sont le soutien nous laisseront moins insensibles que les compositions surchargées, imprégnées d'idéologies philosophiques. Tous les lecteurs de M. Codrington, sans exception, comprendront sans effort les premières planches de son ouvrage, où sont représentées les grottes anciennes d'Ajanta (II^e siècle avant J.-C.) dont le dessin rigide prépare les colonnades plus souples, mais perses de caractère, il est vrai, de Nasik (II^e siècle ap. J.-C.) conduisant à cette merveille architecturale que sera le *man iapa* de Moukandouara (IV^e siècle ap. J.-C.), si voisin de notre esthétique

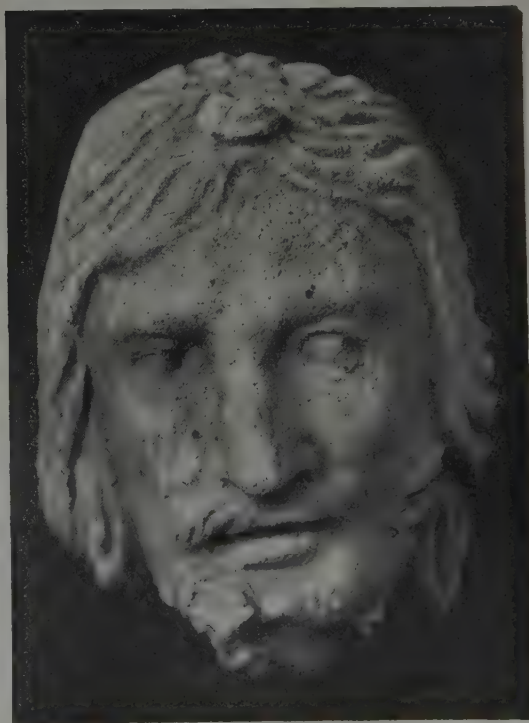


Figure de caractère médiéval, de Hadda.

moderne que le plus exigeant de nos architectes en signerait les colonnades sans déchoir. Il est

certain qu'une telle harmonie de lignes éloigne la première impression laissée par un examen superficiel des sculptures, qui nous porterait à attribuer à l'art indien l'horreur de la surface plane, le souci de la complication : ici tout est simple, géométrique, sans que l'artiste pour cela ait perdu sa personnalité. Celle-ci éclate en effet, à Moukandouara au point qu'il faut analyser attentivement cet art pour y révéler une influence achéménide ou des réminiscences d'Ajanta. Le décor est sobre ; il interrompt à peine la ligne sans jamais s'y substituer.

Revenons maintenant à la plastique et réservons toute notre attention à la sculpture primitive, puisque la mode actuelle est de s'hypnotiser sur les œuvres gauches et les esthétiques archaïques, de mépriser les œuvres trahissant une maturité d'esprit servie par un métier habile et un ensemble de connaissances approfondies.

Extrayons des sanctuaires anciens les bas-reliefs qui les ornent. Nous y remarquons d'emblée, une recherche passionnée de la ligne, un sens aigu de la forme, mais non de la forme travaillée. Les proportions ne sont pas respectées, le modelé est inexistant ou presque, le dynamisme est conventionnel. L'artiste cherche le mouvement dans un plan, faute de connaissance *technique*, il aboutit à une œuvre qui semble idéalisée et de laquelle ne se dégage que le sens d'un mouvement décoratif. L'examen de l'ouvrage de M. Codrington, révèle une grande variété d'écoles, et l'on comprendra que certains auteurs se soient extasiés devant l'art surchargé de Sanchi (1^{er} siècle av. J.-C.), d'autres devant l'art plus fin de Bhârhout, ou les formes audacieusement équilibrées de d'Amaravati, ou encore préférèrent la recherche de simplicité de Mathoura.

Avec G. Birwood, il nous faut constater que la sculpture indienne manque de fortes qualités plastiques. C'est un art décoratif et purement décoratif, très conventionnel, esclave des surfaces auxquelles il est destiné. Ne se suffisant jamais à lui-même, il perd presque toute valeur en dehors de l'ensemble architectonique auquel il est intégré ; il n'a plus aucune signification en dehors des traditions qui l'inspirent. Il

manque à l'artiste les quinze ou vingt années d'études préalables pendant lesquelles non seulement il apprend son métier, mais encore acquiert un minimum de connaissances indispensables sans quoi il ne saurait faire œuvre d'art.

La question de savoir à quel moment et jusqu'à quel point l'art indien fut influencé par l'art grec n'est et ne sera probablement pas encore résolue de sitôt. L'auteur, se retranchant derrière John Marshall et Vincent Smith, considère la Perse achéménide comme le canal par lequel s'introduisent les influences classiques dans l'art indien, dès le début, et croit que le *maurya* dans les piliers de Sanchi et de Sarnath subit l'influence bactrienne. Il est par contre incontestable que les bas-reliefs d'Amaravati, comme les sculptures goupas, sont fortement imprégnés d'art grec. C'est dans le Gandara, dont l'art diffère complètement de l'art indien, que cette influence apparaît dans toute son ampleur, au point qu'on se demande, à l'examen des objets recueillis par la Mission française à Hadda, village afghan situé à mi-chemin de la frontière hindoue, si nous ne sommes pas en dehors de la zone encore soumise à une contamination indienne. En effet, plus rien d'indien ne peut être décelé ailleurs que dans certaines physionomies de personnages pris comme modèles. On est surpris que l'auteur de l'ouvrage n'ait consacré qu'une planche de son travail à l'art de Taxila, surtout après les analyses magistrales de A. Foucher relatives à l'art gréco-bouddhique. Il est vrai que la traductrice remédie à cette carence en développant avec raison le chapitre du texte consacré à cette branche, prévoyant ainsi l'importance que les découvertes postérieures allaient lui donner.

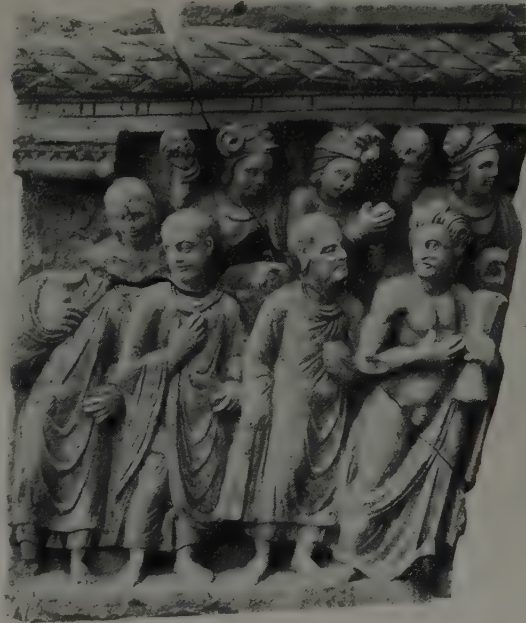
L'architecture des stoupas devient moins trapue, plus légère, plus élancée dans ses grandes lignes au moins, car les détails sont encore surchargés. Elle essaye de se dégager des traditions en se les assimilant plutôt qu'en les subissant. Mais c'est dans la plastique que la personnalité des artistes éclate. Il est à remarquer que la pierre est rarement sculptée, ce travail étant long et difficile. Et puis, la pierre se

prête surtout à de larges compositions qui, étant dorées, voient, sous la réflexion de la lumière, disparaître tous les détails du modelé qu'un artiste se serait donné le mal de traduire. C'est pourquoi nous ne trouvons guère que des figures ou des figurines modelées dans du stuc.

Mais nous sommes obligés de convenir que le travail touche à la perfection. Les artistes sont en pleine possession de leur talent et traduisent, par une technique sûre et bien en main, des caractères fins et variés. En beaucoup de cas, ils ont fait appel aux modèles que leur donnait le pays. Et c'est ainsi que nous sont conservées des têtes de barbares et soldats paraissant bien être des portraits. Vêtements, coiffures, parures, aussi bien que des caractères anthropologiques ou des jeux de physionomie sont ainsi fixés et l'habileté des artisans est telle qu'une figure est parfois exécutée en quelques coups d'ébauchoir faisant ressortir l'expression du visage. Nous sommes en présence d'un art de beaucoup supérieur à ce que nous a donné l'Asie Mineure, et d'une telle variété qu'on distingue presque autant d'écoles que d'objets, ce qui est encore confirmé par les statues de génies, de divinités, œuvres d'imagination qui, devant être idéalisées, se passent de modèles. L'artiste fait alors appel à des réminiscences d'atelier et traduit les chefs-d'œuvre de maîtres qu'il lui a fallu maintes fois copier. Nous avons de la sorte des pièces classiques où se retrouvent les esthétiques des grands maîtres, avec des détails inspirés de Scopas, de Lysippe, par exemple. Telle tête rappelle le Zeus de Dresde, telle autre l'Asclépios de Florence. Une de nos figurines semble être une réplique de l'Homère de Saint-Jean de Latran. A signaler aussi une belle figure apollinienne exposée au musée Guimet.

A côté de cela nous voyons des grotesques précédant notre Moyen Âge de plusieurs siècles, de sorte que l'on a pu considérer Hadda comme un véritable carrefour artistique, une synthèse de tout ce qui est connu, puisqu'on y trouve en puissance le classique le plus pur à côté du réalisme le plus audacieux, des œuvres que l'on pourrait croire modernes à côté d'autres que l'on attribuerait sans hésiter à l'hellénisme le plus sobre, des décors sassanides encadrant des

pièces hellénistiques, des médaillons alexandrins, des grotesques médiévaux et jusqu'à une



Bas-relief, de Hadda.

peinture rappelant l'art copte. Tout cela, s'échelonnant de la conquête d'Alexandre jusqu'au VII^e siècle de notre ère, œuvres possibles d'artistes migrants dans un milieu préparé, par tradition, à les recevoir.

En somme, même le gréco-bouddhique mis à part, en raison de son caractère, l'art indien est intéressant et peut être, par sa sensibilité même, ses moyens d'expression, une source d'enseignement pour notre public. Nous savons gré à M^{me} Jean Locquin de s'être attelée à la tâche ardue de l'analyser, d'avoir complété et souvent clarifié un texte qui nous eût été parfois difficilement accessible. On ne saurait douter que ce travail soit bien accueilli du public, surtout en ce moment où nos conceptions esthétiques s'élargissent, deviennent plus éclectiques, en se libérant de formules rigides d'ateliers. Degas et Rodin ne dédaignaient pas de s'attarder au musée du Trocadéro et ce n'est pas sans émotion que nous vîmes récemment notre grand Albert Besnard examiner attenti-

vement, au musée Guimet, les belles pièces gréco-bouddhiques rapportées d'Afghanistan par la Mission française.

Nos artistes ont maintenant à leur disposition un bel ouvrage qui leur met sous les yeux les chefs-d'œuvre de l'art indien, d'autres, je l'espère, suivront, peut-être même verrons-nous bientôt M^{me} Jean Locquin dédaigner la traduction pour s'attacher à une œuvre personnelle. Nous avons en effet dans nos musées des pièces inédites ou des documents inédits, qui demanderaient à être connus du public et attendent de lui être présentés.

JULES BARTHOUX

Charles LÉGER. — **Courbet**, Paris, Crès, in-4 de 230 p. et 64 pl. (Collection des Maîtres d'autrefois, dirigée par Georges Besson et Jean Alazard).

M. Charles Léger est certainement l'homme qui connaît le mieux Gustave Courbet, et il le montre en son livre qui vient si opportunément, après l'exposition récente du Petit Palais, nous rappeler cette grande mémoire.

Il ne semble pas, d'ailleurs, que M. Léger ait voulu, cette fois encore, épuiser une matière qu'il avait effleurée en un premier livre et en divers articles : il nous dit lui-même qu'il ne faut considérer le présent ouvrage que comme la préface du catalogue complet qu'il espère donner un jour. Souhaitons qu'il y parvienne. Ayant plus d'espace, il pourra épurer à loisir une œuvre énorme que l'ingéniosité des uns et l'ignorance des autres tend encore à grossir. Il pourra en même temps nous rendre quelques belles œuvres actuellement perdues à travers les deux mondes. Il pourra enfin, approfondir certains épisodes de la biographie de Courbet, nous expliquer son évolution politique, un peu difficile à suivre, nous parler davantage de ses rapports avec les littérateurs : Hugo, Baudelaire, les Sand (par les Laurier et Champfleury).

Dans le cadre restreint qu'il a voulu lui donner, le livre de M. Léger montre une érudition et une patience sans égales, un enthousiasme qui n'exclut pas le goût. L'auteur sait tout de Courbet, il sait même pourquoi il l'aime et nous

aide à partager sa passion. Il a bien du mal cependant à faire de ce grand peintre un homme supportable.

La présentation que MM. Besson et Alazard ont donnée à ce beau livre, est digne du sujet, la typographie est belle et d'une netteté parfaite sur le papier sans reflets. Pour ma part j'aurais choisi un bistre moins rougeâtre pour le tirage et j'aurais unifié l'illustration : tout en simili-gravure ou tout en rotogravure ; mais ce sont là querelles d'éditeurs.

G. W.

FIÉRENS (Paul). — **James Ensor**. Paris, G. Crès, 1929, in-18, 14 p., 32 figures.

Marc Chagall. Paris, Crès, 1929, in-18, 16 p., 32 fig. (Les Artistes Nouveaux).

Ensor est né en 1860, sa renommée était très établie bien avant 1900, il est baron depuis août 1929. Il n'est donc guère un artiste « nouveau ». Peu importe d'ailleurs. On saura gré à M. Fiérens de faire connaître au public français, avec l'enthousiasme réfléchi qu'on lui connaît, celui qu'il appelle justement « le plus grand peintre belge vivant ».

« Tout ce qu'il faut savoir » de Chagall, ce peintre russe qui est une des notabilités de l'« Ecole de Paris ». Il est difficile de faire bien connaître un artiste en si peu de pages, en si peu d'images. M. P. Fiérens réussit à merveille ce périlleux exercice.

G. W.

RÉAU (Louis). — **G. K. Loukomski. Sa vie et son œuvre de peintre et d'historien d'art (1909-1928)**. Paris, Éditions Occitania, 1929, in-8, 62 pl.

Il faudra bientôt aux « historiens d'art » un rayon spécial de bibliothèque pour loger les livres écrits ou illustrés par M. Loukomski et les études qu'on lui consacre. Le magnifique album que M. Louis Réau a préfacé offre un dossier complet à qui veut connaître une œuvre que la presse s'accorde à louer.

P. E.

TABLE DES MATIÈRES

JUILLET, AOUT, SEPTEMBRE, OCTOBRE, NOVEMBRE, DÉCEMBRE 1929

SIXIÈME PÉRIODE. — TOME DEUXIÈME.

TEXTE

	Pages.
William Anderson	LUND ET MOISSAC 61
Jean Babelon	L'EXPOSITION IBÉRO-AMÉRICAINE DE SÉVILLE. 105
Henri Boucher.	A. A. MAROLLES (1705 ?-1752) 150
W. Deonna.	UN RELIEF DE JEAN GOUJON A GENÈVE 357
G. H. Edgell	LE MARTYRE DU FRÈRE PIERRE DE SIENNE ET DE SES COMPAGNONS A TANA, FRESQUE D'AMBROGIO LOREN- ZETTI. 307
Serge Ernst	LES TABLEAUX DE CLAUDE LORRAIN DANS LES COLLEC- TIONS YOUSSEPOFF ET STROGANOFF 243
Raymond Escholier.	LE FAUST D'EUGÈNE DELACROIX 174
Henri Focillon.	HONORÉ DAUMIER (1808-1879) 79
Pierre Francastel.	LE GRAND DESSEIN DE MANSART SUR VERSAILLES. 292
Axel Gauffin	« CLAUDIUS CIVILIS », UN TABLEAU DE REMBRANDT ET SES AVATARS 127
Camille Gronkowski.	L'EXPOSITION GUSTAVE COURBET AU PETIT PALAIS 17
T. Kamenskaïa	LES DESSINS DE JACQUES BELLANGE AU MUSÉE DE L'ERMITAGE 72
Louis Karl	LES VIES DES SAINTS PAR L'IMAGE 185
G. Lacour-Gayet.	CHARLOTTE DE TALLEYRAND 38
Jean Lephay	SUR DEUX STATUETTES D'ANGES DE L'ÉGLISE D'HUM- BERT (PAS-DE-CALAIS). 121
Pierre Lesueur	COLIN BIART, MAÎTRE-MAÇON DE LA RENAISSANCE. 210
F. de Mély.	DE KABOUL AU YUCATAN. L'ART PRÉCOLOMBIEN AU MEXIQUE 312
Jacques Mesnil	MASOLINO OU MASACCIO ? 206
Edouard Michel	DEUX NOUVEAUX PORTRAITS DE MABUSE, AU MUSÉE DE BRUXELLES. 10
Jean Porcher	CHRONIQUE D'ARCHITECTURE MODERNE 45

		Pages.
Louis Réau.	LES PRIMITIFS DE LA COLLECTION DARD AU MUSÉE DE DIJON	335
Salomon Reinach.	LA TOUFFE DE CHEVEUX SINCIPITALE	I
Jeanne Tombu	LE MAÎTRE DE LA LÉGENDE DE MARIE-MADELEINE	258
X***	ERNEST LAURENT	232

BIBLIOGRAPHIE

Sir Thomas W. Arnold, *Painting in Islam, a study of the place of pictorial art in muslim culture* (P. E.), p. 305 ; — K. de B. Codrington, *L'Inde ancienne à l'époque Gupta*, traduit de l'anglais par M^{me} Jean Locquin (Jules BARTHOUX), p. 372 ; — Paul Fiérens, *James Ensor, — Marc Chagall* (G. W.), p. 376 ; — Kurt Gerstenberg, *Johann Joachim Winckelmann und Anton Raphael Mengs* (J. B.), p. 241 ; — Jean Guiffrey, Pierre Marcel et Gabriel Rouchès, *Inventaire général des dessins du Musée du Louvre et du Musée de Versailles. Ecole française*, t. X. (Auguste MARGUILLIER), p. 241 ; — Louise Lefrançois-Pillion, *Les Sculptures de Reims* (Les Maîtres de l'Art ancien) (Auguste MARGUILLIER), p. 239 ; — Charles Léger, *Courbet* (Collection des Maîtres d'autrefois) (G. W.), p. 376 ; — F. Podreider, *Storia dei Tessuti d'Arte in Italia (Secolo XII-XVIII)* (Liliane DONS), p. 306 ; — Louis Réau, *G. K. Loukomski. Sa vie et son œuvre de peintre et d'histoire d'art* (P. E.), p. 376.

GRAVURES (HORS TEXTE)

	Pages.
Juillet : <i>Deux Portraits</i> , par Mabuse (typogravure).	11
<i>Les Demoiselles des bords de la Seine</i> , par Gustave Courbet (héliotypie).	24
<i>Charlotte de Talleyrand</i> , dessin de Prud'hon (héliotypie).	40
Août : <i>L'Amateur</i> , par Daumier (typogravure).	81
<i>La Soupe</i> , par Daumier (typogravure).	97
Septembre : <i>Claudius Civilis</i> , par Rembrandt (héliogravure).	128
<i>Claudius Civilis</i> , par Rembrandt (détail) (héliogravure).	134
<i>La Taverne d'Auerbach</i> , lithographie par Eugène Delacroix (héliotypie).	174
Octobre : <i>Le Château de Blois. Aile de Louis XII. Tour du grand escalier</i> (typogravure).	224
Novembre : <i>L'enlèvement d'Europe</i> , par Claude Lorrain (héliotypie).	248
<i>Portrait d'un Jeune homme</i> , par le Maître de la Légende de Marie-Madeleine (héliotypie).	280
Décembre : <i>Todomangou, le jour de son avènement</i> , miniature du XIII ^e siècle, par Toulsi (Collection Demotte) (rotogravure).	329
<i>La Sibylle de Tibur annonçant à l'empereur Auguste la naissance de Jésus</i> , par Conrad Witz (Collection Dard) (rotogravure).	351

Le Gérant : Georges LAMBERT.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

DECEMBER 1929

ENGLISH SUMMARY

THE MARTYRDOM OF FRIAR PETER OF SIENNA

AND OF HIS COMPANIONS AT TANA, FRESCO BY AMBROGIO LORENZETTI

by G. H. EDGELL

Mr. G. H. Edgell analyses in his article the fresco, which is at the church of St. Francis at Sienna and is usually called "The Martyrdom of the Franciscan Monks at Ceuta"; it is attributed by all critics to Ambrogio Lorenzetti.

The writer of the article does not agree with the interpretation of this painting given by the usually accepted title. Basing his arguments on the latin inscription at the bottom of the fresco, in which mention is made of Peter, first martyr of Sienna, he tries to prove that the subject of this painting is the four Franciscan monks, (among whom was the Franciscan friar Peter of Sienna), killed by the Mahometans at Tana, in India, in 1321.

The subject is particularly interesting on account of the essentially Oriental aspect of the scene. It is hardly probable, indeed almost impossible that Ambrogio ever visited the East. The striking resemblances between his technique and that of Oriental art can be explained, according to Mr. Edgell, by the fact that the art of Sienna and that of the East came into direct contact.

After the Polo's journeys to China towards the end of the 13th century, several other Italians went to that country during the first half of the 14th century and spent some time there; among

these may be mentioned Pegolotti, the banker, Bishop Giovanni di Monte Corvino and Andrea da Perugia. Moreover Orientals visited the West. A certain Ibn-bar-Sauma, a Nestorian Christian of Pekin, crossed Tuscany, visited Rome, etc. All this renders probable the theory of a direct Eastern influence on the art of Sienna.

Ambrogio's fresco is specially important because it illustrates the influence of the Far East. The composition contains many figures of the Tartar type, and there are certain details suggestive of Persian influence. The artist, trying to create in his fresco an exotic atmosphere, has mingled various types and details such as Near East and Far East armour. The most interesting details are those of the group of figures to the left of the painting. They are of quite a foreign type. One of the men is wearing armour, which seems to be Persian or Turkish. There is another even more interesting detail; in the background is a figure, who has the eyes of a Westerner, but is evidently a Chinaman or a Thibetan. Ambrogio had therefore seen a Chinaman, and, as he had never been to China, he must have seen him in Tuscany. If there were in Tuscany Chinamen, who could be used as models by artists, it is even more probable that there were also Orien-

tal works of art, brought there either by Orientals or by Westerners, who had been to the East. Ambrogio's fresco is but one proof,

among thousands of others, of Oriental influence over the art of Sienna, but it is one of the most interesting and most striking.

FROM KABUL TO YUCATAN

PRE-COLUMBIAN ART IN MEXICO

by F. DE MÉLY

Thanks to the Exhibition of the Ancient Art of America at the Pavillon de Marsan in 1928, we became acquainted with some small works, which bear an absolutely unsuspected relationship to Eastern Art.

N. 29 of the *Catalogue*—a small unglazed china cup with black manganese decorations—was considered as belonging to the civilisation of the Pueblos. On a white clay goblet, with manganese decorations, discovered by J. de Morgan during the excavations at Suse, there is an identical design, which, according to Morgan, is a pre-Elamite stylisation of the bouquetin, the antelope on the Egyptian vases of the third dynasty.

Next to this there was a statuette in terracotta, described as follows in the *Catalogue* under N. 286: "Woman carrying her child on her back. Her head is leaning on her chest; H. 0.095 Maya civilisation.—Trocadero Museum, N. 45.815". As a matter of fact it is a Sternopthalm, belonging to that fabulous people mentioned by Aeschylus and later by Strabon, a monster without a head, whose eyes, nose and mouth were on his chest.

N. 1035 of the *Catalogue* was a head from the State of Oaxaca. This was very clearly a Mandchou, Oven Nieou-tche, an Indo-Gangetic type, deteriorated by inter-marriages between Mongols and Tartars, pure specimens of which are only found among certain families of the Great Kinghan, between the river of Love and the Pacific coast of China.

Next to these there were some jewels, amongst which those birds with long necks and large beaks, painted on Mexican vases; as a matter of fact they are stylised parrots, which figure in the gold and silver works of Central Asia.

Northern and Central Europe, and which we call barbarian.

There were moreover some miniatures, some of which represent the *Mexican Bestiary* and others ritual scenes. If certain critics find in these miniatures representations of elephants' heads, others state that, when man appeared on the American continent, elephants had disappeared, and that consequently it was impossible for Mexican artists to portray the images of animals, the existence of which they could not have suspected: hence they can but betapirs. Some think that the trunk proceeding from the priests' heads is the nose of Ualoc, the god of rain. Others hold that they represent the serpents, which the priests hid in their mouths, only their heads and a small part of their bodies appearing. There is a means of bringing these adversaries to an agreement, and that is to see if Pre-Columbian Art has not left us in Mexico unmistakable representations of elephants.

In 1865 Count Waldeck was in Yucatan. When he returned he published the series of hieroglyphic and carved panels of the temple of Palenque. It cannot be denied that they include two unmistakable elephant's heads.

In his *Album* (I, p. 44) Maudslay gives an excellent photograph of the stela A of Copan, one corner of which is formed by an elephant's head, even clearer than that of Palenque. Above the elephant's head can be very clearly seen a parrot's head, which, as Mr. S. Reinach has pointed out, figures in Scythian and Hungarian jewels.

The Cross of Palenque, of which there is a casting in the Trocadero Museum, and which, according to François Aymard de La Roche-

foucauld, "is placed on a monstrous head, is surmounted by a mitred bird with a tapir's snout and a woodcock's long feathers, overladen with tresses and ornaments, this being an allegorical representation of Hunabku, who was formerly the only god of the Mayas," has so far been regrettably neglected. M. de Mély considers that, with the errors due to the Mexican artists' incomprehension, it represents the cross on Mount Calvary (Latin *calvarium* = skull), which, according to the Christian legend dating from the time of Tertullian, is held to be skull of Adam.

These various points bring us to the question of the ethnical relations between the old continent of Asia and the New World. It seems certain that in the 5th century of our era some Buddhist priests discovered at about 5500 miles to the east of the country of Tahan (almost certainly Kamtchatka) a land, which, according to the description by Hoaïnan-tze, author of *Pien-i-tin*, distinctly appears to be Mexico. In one sentence of the *Chinese Annals* are mentioned "five pilgrim priests, natives of Ki-pin, of Cabul".

This name is suggestive of the country, where

may perhaps be discovered one of the sources of Pre-Columbian Art. It makes us think of the journeys in ancient times from Antioch to China : Ecbatane, Suse, Bactres, Cabul, Laddack, Khokhonor, through which the travellers passed to reach the Yellow River, the main artery leading to Pekin. From the 5th century onwards the Nestorians made their influence felt throughout this country. If, as it is probable, they accompanied the Buddhists, they would have brought with them an image of the Cross of Palenque. Are we not therefore justified in considering Cabul as the scytho-asiatic centre of art both in ancient times and during the middle ages, which extended on the one side towards Mexico, and on the other towards Crimea, Hungary and the North of France? This would be an explanation of the unexpected relationship between artistic creations, such as the Bestiary of Suse and of the Mexican Pueblos, the parrots of Champagne, Hungary and Yucatan, the head of Mandchou Oven Nieou-tche, the feathered headdress of the Sioux (comparable to the helmets adorned with plumes of the Persians), and of the Mongolian princes of the 12th century.

THE PRIMITIVES OF THE DARD COLLECTION

AT THE DIJON MUSEUM

by LOUIS RÉAU

Thanks to Mr. Gaston Gérard, Mayor of Dijon, and Senator Emile Humblot it is now possible to admire at the Dijon Museum the admirable collection, bequeathed to this town by Dr. Dard in 1913; up till now it had been kept in a room, practically inaccessible to the ordinary public.

The Primitives of the Dard Collection fall into the four following groups, which are not all equally represented: very few Italian Quattrocentists, some Flemish artists, a large number of German Primitives and a majority of Swiss Primitives.

One of the principal works of this donation is a large triptych representing, in the centre,

the *Crucifixion* and on either side the *Bearing of the Cross* and the *Resurrection*. We have but to examine carefully the types of the figures, the folds of the draperies and the landscape in the background to realise that this triptych—attributed on an ancient cartouche to Jan van Eyck—could only have been painted at a considerably later date by a contemporary of Quentin Metsys and Joachim Patenier. Mr. Louis Réau is inclined to attribute it to Josse van Cleve, the Antwerp painter of the first half of the 16th century, who was formerly called the *Master of the Death of Mary* and erroneously considered to belong to the School of Cologne. As regards the date, this triptych

would seem to belong to the period prior to the one when the Master came under Italian influence, probably about A. D. 1515.

In addition to other works by Flemish or Germano-Flemish Primitives, Mr. Réau draws our attention to a very beautiful triptych, representing the *Annunciation* between St. Christopher and St. Anthony. The types of the announcing Angel and of the Virgin are evidently after the style of Rogier de la Pasture and of the master, whose name has not yet been determined, and who is known as the Master of Flémalle or Mérode.

All the paintings of the German Primitives in the Dard Collection belong to the Schools of Southern Germany: middle and upper Rhine, Swabia, Franconia, Bavaria. Therefore one of the most serious and regrettable deficiencies of the Louvre Collection, which is completely lacking in paintings by the Primitives of Southern Germany, is very fortunately made up.

An incomparable series of paintings by Swiss Primitives constitutes one of the principal treasures of the Dard Collection. It would be difficult to find its equivalent even at Basle or Zurich, and with the exception of Urs Graf and Manuel Deutsch, who are not included, almost all the chief masters or studios are represented, from Conrad Witz to Hans Fries, not excluding the mysterious Master with the carnation, of whose work there are many examples. Special mention should be made of a division of a reredos, *The Sibyl of Tibur announcing the birth of Jesus to the emperor Augustus*; it is one of the rare original known works by Conrad Witz.

Mr. Louis Réau also draws attention to several other paintings in this important legacy, which, when added to the tombs of the dukes and to the covering boards of the Broederlam reredos, will make of the Dijon Museum one of the finest in France and indeed in Europe.

A RELIEF AT GENEVA BY JEAN GOUJON ?

by W. DEONNA

Curator of the Art and History Museum at Geneva

In 1558 it was decided at Geneva to construct on the site of the "hutins Bolomier" the Calvin College, which for centuries was to be the centre of Calvinistic culture. In the south wing, built in 1561, there is a base-relief, decorating the fronton of a Renaissance door, which formerly led to the principal's and masters' rooms. Pictet de Serigny, who in 1872 first drew attention to this relief, attributes it to Jean Goujon. What basis is there for such a hypothesis ?

Jean Goujon, being a partisan of the Reformation, had been obliged to leave France. A receipt, dated May 17th 1561, for 23 pounds, is signed by Pierre Nanyn, sculptor, in the name of and as proxy for "maistre Goujon, sculptor, regarding all works of sculpture executed by him at the chasteau du Louvre and any he may

execute hereafter". This shows that Jean Goujon may have left France as early as 1561. At this time the spelling of the name Goujon was not yet fixed, and similar names can be found in the Archives of Geneva. However if there is no objection, from the chronological point of view, to Jean Goujon having been at Geneva in 1561, we have no documents, in which this supposition is formally confirmed.

However there is no doubt that there is a resemblance between the motives of this relief and the themes usually treated by Jean Goujon.

If Jean Goujon was in Geneva in 1561, it is possible that he himself provided the model of the relief, or that it was executed, under his supervision, by a local sculptor, or again by someone, whom he had brought with him from France.

Catalogue raisonné
des
Dessins à la main
figurant dans
**l'Ecole des Beaux-Arts
à Düsseldorf**

rédigé par

M^{lle} Illa BUDDE

L'ouvrage, contenant environ 200 pages texte en langue allemande (grand format) et 588 reproductions en phototypie, relié toile dos parchemin, paraîtra le 15 décembre 1929.

Prix de souscription : Frs 525 (Rmk. 75).

A partir du 1^{er} janvier 1930, le prix de l'ouvrage sera : Frs 630 (Rmk. 90).

Verlag L. Schwann, Düsseldorf

Vol de Gravures

Au cours de l'Exposition de gravures qui a eu lieu le 4 novembre dernier à la Galerie C. G. Boerner à Leipzig, il a été volé :

Deux précieuses gravures

« La Madone au banc de gazon » B. 30

et

« La Madone dans la Cour » B. 32

de

MARTIN SCHONGAUER

Ces deux gravures sont à peu près de la dimension de la main, d'un tirage excellent, et très bien conservées. Elles portent la signature de l'artiste : M-S et sont mentionnées dans le catalogue de la vente sous les Nos 681 et 682. Cette dernière est en outre reproduite planche XXIII. Ces gravures ne présentent aucun autre signe particulier. Etant donné leur qualité exceptionnelle, elles sont d'une rareté extrême.

Au cas où ces gravures apparaîtraient prochainement sur le marché, prière de prévenir immédiatement la

Galerie Boerner,

26, Universitätsstrasse, Leipzig.

Étude de M^e A. BELLIER, Commissaire-Preneur à Paris, 1, Place Boieldieu

VENTE AUX ENCHÈRES PUBLIQUES

DE

TABLEAUX MODERNES

PAR GUSTAVE CAILLEBOTTE — J.-B.-C. COROT — EDGAR DEGAS — ARMAND GUILLAUMIN — CLAUDE MONET — CAMILLE PISSARO — AUGUSTE RENOIR

ŒUVRES IMPORTANTES PAR ALFRED SISLEY

COMPOSANT LA

COLLECTION DE M. MAURICE B. D.

dont la vente aux enchères publiques aura lieu à Paris

HOTEL DROUOT, SALLE N° 6

le Jeudi 12 Décembre 1929, à trois heures très précises

Commissaire-Preneur : M^e **Alph. BELLIER**, 1, Place Boieldieu, Paris

M. Georges BERNHEIM, Expert près la Cour d'Appel, 109, Faubourg Saint-Honoré, Paris

M. Étienne BIGNOU, Expert, 8, Rue La Boétie

EXPOSITION PUBLIQUE, le MERCREDI 11 DÉCEMBRE 1929, de 2 heures à 6 heures

**

TROTTI & C^{IE}

8, Place Vendôme, 8

PARIS



TABLEAUX DE MAITRES

CHEMINS DE FER DU NORD

Le Réseau de la Vitesse du Luxe et du Confort

PARIS-NORD à LONDRES

Via Calais-Douvres

Via Boulogne-Folkestone

Traversée maritime la plus courte
Cinq services rapides dans chaque sens

Via Dunkerque-Tilbury

Service de nuit — Voitures directes à Tilbury
pour le centre et le nord de l'Angleterre

SERVICES RAPIDES

entre la France, la Belgique et la Hollande,
l'Allemagne, la Pologne, la Russie,
les Pays Scandinaves et les Pays Baltes

SERVICES PULLMAN

Paris à Londres *Flèche d'Or*
Paris-Bruxelles-Amsterdam *Etoile du Nord*
Paris-Bruxelles-Anvers *Oiseau Bleu*
Calais-Lille-Bruxelles

Pendant la saison d'Eté

LONDRES — BOULOGNE — VICHY

Pour tous renseignements, s'adresser Gare du Nord à Paris

LIBRAIRIE JULES MEYNIAL

Successeur de E. JEAN FONTAINE

— Maison Fondée en 1833 —

BEAUX LIVRES ANCIENS ET MODERNES

Vente et Achat de Livres rares et précieux des
XV^e et XVI^e siècles. — Editions originales du
XVII^e siècle. — Livres illustrés des XVIII^e et
XIX^e siècles.

Beaux-Arts — Reliures anciennes — Manuscrits
Dessins — Estampes

EXPERTISES - CATALOGUE MENSUEL F^{re} - VENTES PUBLIQUES
80, Bd Haussmann - PARIS (9^e)

Téléph. : Provence 89-08

Éditions de la "Gazette des Beaux-Arts"

106, Boulevard Saint-Germain, PARIS (6^e)

Vient de Paraître :

J. LIEURE

LA VIE ARTISTIQUE

DE

Jacques Callot

2 volumes in-4^e : 600 fr.

Les Fils de Léon Helft

CURIOSITÉS

SPÉCIALITÉ D'ORFÈVRE

== ANCIENNE ==

4 - Rue de Ponthieu - 4

PARIS (8^e)

GOTHIQUE

ET

RENAISSANCE

M. & R. STORA

32 B^{IS}, BOULEVARD

HAUSSMANN

PARIS

R. C. Seine 56.478

**CHEMINS DE FER DE PARIS A LYON
ET A LA MÉDITERRANÉE**

Agenda P. L. M. pour 1930

L'Agenda P. L. M., qui paraît en novembre, est un ouvrage d'une présentation artistique, littéraire et typographique irréprochable.

L'édition de 1930, en majeure partie consacrée au centenaire de la conquête de l'Algérie, contient seize illustrations hors texte en couleurs qui, à elles seules, valent plus que son prix; douze cartes postales en héliogravure y ajoutent encore.

Ces compositions et les chroniques, contes, nouvelles, légendes qu'elles accompagnent et qui s'ornent, en outre, d'une suite nombreuse de photographies et de dessins, sont l'œuvre d'excellents artistes et écrivains.

On se procure l'Agenda P. L. M. (au prix de 10 francs) à Paris, 88, rue Saint-Lazare, dans les Agences de voyages, grands magasins, principales librairies et dans les bureaux de ville, gares et bibliothèques du réseau P. L. M.

Il est adressé aussi à domicile contre mandat-poste (12 fr. 65 pour la France, 17 fr. 50 pour l'étranger) adressé au service de la Publicité P. L. M., 20, boulevard Diderot, à Paris, 12^e arrondissement.

CHEMINS DE FER DE L'EST

**Relations entre la FRANCE, l'ITALIE,
l'AUTRICHE, la YOUGOSLAVIE, la HONGRIE
et la ROUMANIE**

A PARTIR DU 7 OCTOBRE

La compagnie de l'Est, de concert avec les Chemins de Fer Fédéraux Suisses et Autrichiens, a décidé de maintenir dans ses éléments essentiels l'organisation mise en vigueur depuis le 15 Mai dernier pour les relations rapides de Paris dans la matinée vers la Suisse et ses au-delà, vers l'Italie, le Tyrol, l'Autriche, la Yougoslavie, la Hongrie et la Roumanie.

Mais, par suite du changement d'heure, le rapide de toutes classes quittant Paris à 7 h. 30 pour Bâle aura son départ avancé à 7 h. à partir du 7 Octobre; il arrivera à Bâle à 13 h. 14 (heure Europe occidentale) et continuera à comporter des voitures directes pour Vienne (3^e cl.), pour Bucarest (1^{re} et 2^e cl.) via Vienne et Budapest, pour Belgrade (2^e et 3^e cl.) et pour Milan (1^{re} et 3^e cl.) via Chiasso, avec arrivée à Milan le même soir à 22 h. 25.

Wagon-restaurant de Paris à Bâle.

A partir du 7 octobre également, un nouveau train réservé aux voyageurs de 1^{re} et 2^e classes, partira de Paris à 9 h. 45 pour Bâle, où il arrivera à 17 h. (heure Europe occidentale). Il assurera pendant l'hiver les relations qu'établissait l'été le train Suisse-Vosges-Rapide, quittant Paris à 10 h. 45. Sa composition comportera un wagon-restaurant et des voitures directes pour Epinal (arr. 16 h. 09) et pour Budapest (arr. le lendemain à 21 h. 40).

Le rapide partant de Paris pour Belfort et Bâle à 12 h. 30 aura son départ avancé à Midi, il assurera avec Bar-sur-Aube, Chaumont, Chalindrey, Vitrey, Jussey, Port-d'Atelier et Epinal, les relations qui s'établissaient au moyen du train quittant Paris à 1 h. 40 et qui cessera de circuler jusqu'au 15 mai 1929.

**CHEMINS DE FER DE L'ÉTAT
ET DU SOUTHERN RAILWAY**

POUR VOUS RENDRE EN ANGLETERRE

**AVEC LE MAXIMUM DE CONFORT
AVEC LE MINIMUM DE DÉPENSE**

Utilisez les lignes de

PARIS-S^t-LAZARE à LONDRES

1^o VIA DIEPPE - NEWHAVEN

Services rapides de Jour et de Nuit

2^o VIA LE HAVRE-SOUTHAMPTON

Service de Nuit seulement

**Paquebots les plus rapides
... .. les plus luxueux de la Manche**

Les porteurs de billets d'aller et retour de 1^{re} ou de 2^e classe, ont la faculté d'effectuer leur retour par l'une ou l'autre voie, sans augmentation de prix.

Se renseigner à la gare de Paris-Saint-Lazare ou au bureau du Southern Railway, 14, Rue du Quatre-Septembre, à Paris.

CHEMINS de FER de PARIS à ORLÉANS et du MIDI



COLLIOURE

**L'Hiver aux Pyrénées
et à la Côte Vermeille**

**VERNET-les-BAINS, AMÉLIE-les-BAINS
COLLIOURE, BANYULS-sur-MER**

PORT-VENDRES (Paquebots pour Alger
et Oran, traversée la plus courte dans
les eaux les mieux abritées).

FONT-ROMEU, station climatique et de
sports d'hiver (1800 m. d'altitude)

**Trains rapides de nuit avec wagons-lits,
lits-toilette et couchettes.**

Pour tous renseignements, consulter le **Libret-Guide**
officiel de la Compagnie d'Orléans.

GALERIE D'ART

Arthur SAMBON

7, SQUARE DE MESSINE, 7

Téléph. : CARNOT 43-37

Tableaux de Maîtres
Sculptures
Objets de haute Curiosité

EXPERT AUPRÈS DU TRIBUNAL CIVIL
DE LA SEINE ET DES DOUANES FRANÇAISES

ÉDITIONS

DE LA

Gazette des Beaux-Arts

106, Boulevard Saint-Germain - PARIS (6^e)

DE GAS

PAR

PAUL JAMOT

Un volume in-4° carré, broché, de
160 pages de texte et 76 planches
hors texte.

Prix : 120 fr.

A la Croix de Lorraine

Maison fondée en 1760

.....

**EXPÉDITIONS
& TRANSPORTS
D'OBJETS D'ART**

CHENUE

EMBALLEUR

des Manufactures Nationales et des Musées

5, Rue de la Terrasse

P A R I S

TÉLÉPHONE : WAGRAM 03-11

J. CHENUE, Corresp. à Londres

R. C. Seine 27.032

ANTIQUITÉS PERSANES

...E...

NAZARE-AGA

3, Avenue Pierre I^{er} de Serbie (XVI^e)

10 h. à Midi — 14 h. à 19 h.

.....

Téléphone : Passy 76-69



DUVEEN BROTHERS



LONDON

PARIS

NEW-YORK